

**T.C KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DRAMATİK SANATLAR BİLİM DALI**

**GELENEKTEN GELECEĞE
HAŞMET ZEYBEK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan: Elif SOLAK TOKATLI

KOCAELİ 2020

**T.C KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DRAMATİK SANATLAR BİLİM DALI**

**GELENEKTEN GELECEĞE
HAŞMET ZEYBEK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan: Elif SOLAK TOKATLI

Danışman: PROF.DR. SEMA GÖKTAŞ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 05.08.2020/19

KOCAELİ 2020

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
ÖNSÖZ.....	III
RESİM ve TABLOLAR LİSTESİ.....	IV
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYATI, DÜNYA GÖRÜŞÜ, TİYATRO DÜŞÜNCESİ ve YAZARLIK SÜRECİ.....	30
1.1 HAYATI ve YAZARLIK SÜRECİ.....	30
1.2 HAŞMET ZEYBEK'İN TİYATRO DÜŞÜNCESİ.....	43
1.2.1 Haşmet Zeybek'in Köy Seyirliklere Bakışı.....	54
1.2.2 Haşmet Zeybek'in Mitolojiye ve Mitoslara Bakışı.....	57
1.2.3 Haşmet Zeybek ve Anatoloji.....	62

İKİNCİ BÖLÜM

2 GELENEKTEN GELECEĞE KURAMI.....	64
2.1 OYUNLARIN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ.....	64
2.2 OYUNLARIN İÇERİK YÖNÜNDEN İNCELENMESİ.....	84
SONUÇ.....	89
KAYNAKÇA.....	95
ÖZGEÇMİŞ.....	99

ÖZET

Anahtar Kelimeler: Haşmet Zeybek, Gelenekten Geleceğe, Köy Seyirlik Oyunlar, Mimus, Theodora

Haşmet Zeybek (1948-2013), araştıran, sorgulayan, dünyaya farklı açıdan bakan bir sanatçıdır. Tiyatroya bütün sanat ve sosyal disiplinlerin üzerinde bakan, dünyayı bir tiyatro sahnesi olarak gören Zeybek, tiyatro adına bugüne değin gelen tüm kalıplara da meydan okumuştur.

Köy Seyirliklerin modern tiyatronun prehistoryası olduğu tezini öne sürmüştür. Modern tiyatronun alt verisi, basit hali veyahut daha ilkel hali olan seyirlik oyunların, öz ve biçimleri üzerinde çıkarım yapıp, modern tiyatro ile bir sentez oluşturmuş, bu sentezi “Gelenekten Geleceğe” adı altında kuramlaştırmıştır.

Tiyatroya doğu-batı ayrımından bakmayan, kültürler arası etkileşimi ve bağları temele koyarak kendine özgü bir tiyatro anlayışı benimseyen Zeybek, “Karşılaştırmalı Mitoloji” çalışmaları ile kendi kuramını temellendirmiş ve bu bağlamda eserler üretmiştir. Köy seyirlikleri, Bizans geleneği olarak bildiğimiz mimuslar ile birleştirmiştir. Anadolu kültürel mirasının günümüz sanatı ile bağlarının kurulmasına adım atmıştır.

ABSTRACT

Key Words: Haşmet Zeybek, From Tradition to Future, Dramatic Village Plays, Mimusus, Theodora

Haşmet Zeybek (1948-2013) is a man of art who investigates and questions the facts and who has a different point of view on the world. He who holds theatre something that is above all art and social diciplines and who sees the whole World as an theatre stage, had withstood against the whole structures used until present.

He defended the thesis that Dramatic Village Plays were the prehistory of the modern theatre. He had taken the sub data and simple structure of the modern theatre and using the primitive structure of the Dramatic Village Plays, he had made a synthesis of the The Dramatic Village Plays and the modern theatre based on the main base and structure of them. This synthesis was theorized as “From Tradition to Future”.

Zeybek who does not have a distinction of West and East distinction for theatre, had adopted an understanding of theatre that places the interactions and bonds between cultures as a foundation had founded his theory on “Comparative Mytholoji” (Karşılaştırmalı Mitoloji) studies and produced Works on that idea. The Dramatic Village Plays were combined with mimusus that were known as a Byzantian tradition. He had also taken steps to have the cultural heritage of Anatolia to have bonds with the present day arts.

ÖNSÖZ

Sanatın geleceğe hitap etmesi, evrensel değerlere ulaşması ancak ve ancak geçmişinden beslenip, yerel değerlerini evrensele taşıması ile mümkündür. Geçmişin geleneklerine dayanmadan, geleceğin sanatı inşa edilemez. Edilecek olursa da kalıcı olmayacak, etki yaratmayacak ve gelecek kuşaklara aktarılamayacaktır. Çünkü temelsizdir. Ve temelsiz yapılar da yıkılmaya mahkûmdur.

Sanatta yeni bir öz ve biçim üretmek, yeni ürünler vermek, sanatçının kendi Rönesans'ını gerçekleştirmesi ile mümkündür. Bu da sanatçıyı kültürel köklerinde araştırmaya yönlendirir.

Haşmet Zeybek, “*Gelenekten Geleceğe*” kuramı ile sanatının temelini kendi kültürel köklerinde aramış, kültürel emperyalizm ile dondurulmuş olan kaynakların canlandırılması için çalışmıştır. Kendi yazın dünyasında meydana getirdiği sanatsal ürünleri ile köy seyirliklerin, Meddahın oyun biçimlerinden yola çıkarak kendi kuramını oluşturmuştur. Karşılaştırmalı mitolojiye başvurarak oyun metinleri yazmış, öğrenci yetiştirmiştir. Benim kendisi ile tanışmam da öğrencisi olmam vesilesi ile olmuştur.

Tiyatro ile tanıştığımda henüz ortaokul sıralarındaydım. Onu bir meslek olarak yapmam gerektiğini fark ettiğimde ise çoktan mühendislik fakültesini bitirmiş, çalışma hayatına başlamıştım. Kendimi mutlu olacağım sanat alanına atmak için çareler ararken yolum, 2005 yılında, İBB Gösteri Sanatları Merkezi'nde sevgili hocam Haşmet Zeybek ile kesişti. Zeybek, çok küçük yaşlardan beri sürdürdüğüm yazarlık tarafımın keşfedeni oldu. Beni bugün olduğum yola iten, ilhamım ve cesaretim olan hocam, mitolojiyle, felsefeyle tanışmama neden oldu ve kabuklarımdan kurtulmamı sağladı. Haşmet Zeybek, onu tanıdığım ilk günden ölümüne dek, öğrencisi, asistanı, dostu olmama müsaade etti ve sözleriyle, yazdıklarıyla her daim yoluma ışık tuttu. En karanlık anlarımda, söylediği bir cümle ile aydınlıklara çıkardı düşünce dünyamı. Bu anlamda bu tez, değerli hocama bir nevi teşekkür, bir vefa borcudur.

Bu vesile ile sevgili eşi Feyza Zeybek'e bana açtığı Haşmet Zeybek arşivi ve katkılarından dolayı, değerli hocam Prof. Dr. Sema Göktaş'a da bu uzun çalışmada bana gösterdiği sabrı ve tezime sunduğu emeği için canı gönülden teşekkür ederim.

RESİM ve TABLOLAR LİSTESİ

Resim 1: Pingıdık Geleneği ve Pingıdık rolünü üstlenen gençler.....	18
Resim 2: Irgat.....	53
Resim 3: Theodora	79
Resim 4: Pırtlattan Bal.....	84

RESİM ve TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Haşmet Zeybek Oyunlarının Tam Listesi.....	42
--	-----------

GİRİŞ

Haşmet Zeybek, yazın dünyasının temelini; kültürel ürünlerin (halk hikayeleri, mitoloji, destanlar, ritüel temelli seyirlik oyunlar, masallar) değişimi, dönüşümü ve yenilenmesi üzerine kurmuş olan bir yazardır. Seyirlik oyunları, masalları, mitoloji ve destanları kendi yazdığı oyunlarının temeline koymuş olan Zeybek, hem içerik hem de biçim olarak bu türlerden beslenmektedir.

Haşmet Zeybek, geleneksel tiyatro ile batı tiyatrosunu birbirinden ayırmamakta, karşı karşıya getirmemektedir. Bu iki tiyatronun da temelini, köklerinin, kültürlerin birbirleriyle olan alış verişi neticesinde birleştiğini, birleşmesi ve kaynaşması gerektiğini anlatmaktadır. Aksi halde; yani kültürün değişime, dönüşüme uğrayıp zamanın ruhuna ayak uydurmadığı durumda, ölmeye mahkûm olduğunu bildirir. O, geçmiş ve geleceği birleştirmiş, gelenekten geleceğe doğru gitmeyi kendisine yol olarak belirlemiş bir sanatçıdır.

Bu tez, yazarın eserleri ve dünya görüşü üzerinden kendi oluşturduğu ve adına “*Gelenekten Geleceğe*” dediği kuramı araştırmak, bu kuramı temellendirdiği ritüellerin ve köy seyirliklerin, Çağdaş Türk Tiyatrosuna ve bu tiyatronun kuramsal gelişimine etkilerini belirlemek, yazarın ortaya koyduğu yazınsal metinler ve de bu metinlerin sahneye uyarlanma teknikleri üzerinden inceleme yaparak, Çağdaş Türk Tiyatrosundaki yerini irdelemeyi amaçlamaktadır.

Yazarın ortaya koyduğu kuram ile ilgili irdeleme, Anadolu toprakları üzerinde varlık göstermiş uygarlıkların kültürleri, mitleri ve ritüel kökenli törenlerinin benzer yönlerini araştırmak ve kültürel dönüşümün kavramsal olarak varlığını göstermek üzerine planlanmaktadır.

Haşmet Zeybek’in ortaya koyduğu savı desteklemek adına, onunla benzer görüşleri paylaşan araştırmacıların bilgilerine yer verilecektir. Bu amaçla ilk olarak Anadolu toprakları üzerinde yaşamış uygarlıklara bakmak gerekmektedir.

Anadolu toprakları üzerinde, geçmişten bugüne vücut bulmuş tüm uygarlıkların kültürel mirasları; günümüz Anadolu kültür¹ zenginliğinin kaynağıdır. Çünkü Anadolu kültürü, birçok uygarlığın kültüründe olduğu gibi, kendinden önce var olmuş diğer toplumların kültüründen damıtılmıştır ve bu toplumlar ile yapmış olduğu alış veriş sayesinde gelişmiştir. Aksi halde bu kadar zengin bir mirasa sahip olması beklenemez. Çünkü kendisini bir fanusun ya da kalın duvarların içine hapsetmiş, içine kapanık toplumlar; kendi kendilerini boğmaya, yok etmeye mahkûmdurlar. Bu nedenle sanat, gelişen ve değişen dünyaya ayak uydurmalıdır. Resimde, heykelde ve müzikte nasıl bir gelişim ve değişim yaşanıyor ve evrensel etkiler kendisini sanat akımları üzerinden var ediyorsa bu, tiyatro sanatı için de böyle olmalıdır.

Anadolu toprakları üzerinde yapılmış, yapılmakta olan ve gelecekte de yapılacak olan tiyatro çalışmalarında; coğrafyanın etkisi, bu coğrafya üzerinde yaşayan uygarlıkların ve vuku bulan tarihsel olayların katkısı yadsınmamalıdır. Buradan yola çıkarak Anadolu uygarlıklarının oluşturduğu dram sanatı için kendine özgü olduğu ve birçok farklı uygarlığın kültürünü içinde barındırdığı söylenebilir.

Tarihsel süreç içerisinde üç büyük imparatorluğa ev sahipliği yapmış Anadolu topraklarına bakıldığında nice kavimlerin bu topraklara gelip yerleştiği görülmektedir. Bu uygarlıkların birbirleri arasındaki kültürel bağlar göz ardı edilmemelidir. **Derinden Akan Irmak** isimli kitabında Feyza Zeybek bu konuyu şöyle açıklamaktadır...

“Göbeklitepe’den Çatalhöyük’e, Hitit İmparatorluğu’ndan Frig Kültürüne, Helenistik dönemden Doğu Roma İmparatorluğu’na ve oradan da Osmanlı İmparatorluğu dönemine uzanan kültür bağları, illiyet bağları, bilim insanları ve araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir. Binlerce yıllık tarım kültürünün birikimlerini barındıran coğrafyamızda beslenme, barınma, üretim alanlarında olduğu gibi toplu kutlamalarda ve şenliklerde, evlilik ve yas törenlerinde, pagan dönemlerden tek tanrılı dinlere geçiş sonrasında farklı inançlara sahip olunsu dahi temelde birçok ortak özellikler göze çarpmaktadır. Bu benzerlikleri meydan oyunlarından gösteri sanatlarımıza, beslenme alışkanlıklarından müzik tınlarına kadar uzanan derin ve köklü bağları şaşarak fark etmemek olanaksız”. (ZEYBEK, 2016; 12)

¹ Kültür; tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan her türlü değerlerle bunları kullanmada, sonraki kuşaklara iletmeye kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların tümüdür. Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünüdür. (Türk Dil Kurumu Sözlüğü www.tdk.gov.tr, 2020) Bu çalışmada kültür ile anlatmak istediğimiz, aynı topraklarda, farklı dönemlerde yaşayan uygarlıkların yaşam biçimleri, gelenekleri ve eğlence anlayışları olacaktır.

Bu görüşe katkı sağlaması açısından Nemrut Dağı'nda bulunan görkemli Tanrı heykelleri örneklendirilebilir. Helenistik dönemde Fırat nehri kıyılarında varlık sürdürmüş medeniyetlerden biri olan Kommagene² Krallığının hükümdarı Antiochus tarafından yaptırılan heykellerde, arkeologların hem Pers, hem Hitit hem de Helen etkileri gördükleri bilinmektedir. Küçük Asya'da hüküm süren çoğu krallık gibi Kommagene Krallığı da doğu ve batı etkisi altında kalmış, hem Grek hem de Pers uygarlıklarının inanç ve geleneklerini taşımış, önce Babillileri yenen Perslerin sonra da Persleri yenen Büyük İskender'in istilasına tanık olmuş bir uygarlık olduğu bilinmektedir.

Anadolu topraklarındaki varlık bulmuş uygarlıkların kültürel miraslarını daha derinlemesine incelemek ve anlamak için Metin And'ın aşağıda örneklendirdiğimiz anlatısına da bakmak gerekmektedir:

“Bu konuyu tartıştığım ünlü Bizans bilgini Profesör Steven Runciman kendi başından geçmiş şu olayı anlattı: Profesör, Suriye’de bulunduğu sırada bir bölgeye demiryolu döşeniyormuş. Demiryolunun Müslüman halkın çok bağlı olduğu bir yatacın üstünden geçmesi gerekiyormuş. Ya türbeyi yıkmak ya da demiryolunun geçtiği yerden birkaç metre uzağa almak gerekiyormuş. Gönüllü Müslüman işçilerin yardımıyla türbe kaldırılmış, ancak görülmüş ki evliyanın yeri bomboş. Daha derin kazılınca bu kez aynı yerde bir Hristiyan azizinin gömülü olduğunu belirten kalıntılara rastlanmıştır. Fakat Hristiyan azizinin de gömülü olmadığı görülmüş. Daha da derine gidince ortaya çıka çıka eski, çok Tanrılı dinlerden kalma bir Tanrının heykeli çıkmış. Aynı toprak parçası üzerinde çeşitli inançların bu kat kat beraberliği, sanırım Anadoluculuğun karşısına çıkanlara en iyi yanıt olacaktır.” (AND, 1992; 10)

Bu konuda uzun yıllar araştırma yapmış arkeolog Prof. Dr. Fahri Işık'ın öne sürdüğü tezleri incelemek de konuyu pekiştirmek açısından faydalı olacaktır. Işık'ın verdiği bilgiler doğrultusunda, Anadolu Dram Sanatının tarihsel gelişimi hakkında bilgi edinmemiz mümkün olabilir. Prof. Dr. Fahri Işık'a göre; eski çağ biliminde genel anlamda geçerli olan tez; *“Batı Uygarlığının kökeninde Yunan uygarlığı olduğu”* tezidir. Batı uygarlığının yaratıldığı toprağın da Yunanistan değil, Batı Anadolu olduğunu savunmaktadır. Bunu da **İlyada ve Odysseia** destanları üzerinden

² Kommagene Krallığı: MÖ 109 ile MS 72 yılları arasında yani yaklaşık 200 yıl boyunca Adıyaman bölgesinde bağımsız bir devlet halinde varlığını sürdüren bir krallıktır. Makedonya ve Pers medeniyetlerinin kültür ve inançlarını birleştiren bir uygarlıktır. Krallığın kurucusu olarak kabul edilen Mithridates Kallinikos'un hem Pers Hükümdarı Darius hem de Makedonya Hükümdarı Büyük İskender ile akrabalığı bulunmasının böylesi bir kaynaşmaya neden olduğu düşünülmektedir. (www.kulturportali.gov.tr, 2020)

yapmaktadır. Fahri Işık’a göre çelişki de buradan başlamaktadır. “Yunanlılar, evrensel önemde bir uygarlığı neden kendi topraklarında değil de “sömürge” topraklarında yaratmayı seçmiştir?” Kendisinin tezi, daha önce herhangi bir kaynakta, tarih biliminde böyle ters bir örneğin olmadığı yönündedir. Referans aldığı kişi ve kaynaklar üzerinden konuyu araştıran Işık, Anadolu uygarlıklarının en önde gelen bilginlerinden Ord. Prof. Dr. Ekrem Akurgal’ın, “**Batı Uygarlığının Doğduğu Yer, Ege**” adlı kitabını incelemiş ve “**Doğu Hellen³ Sanatı ve Kültürünün Dünya Tarihindeki Önemi**” üst başlığı altında bazı çıkarımlarda bulunmuştur:

“Dünya edebiyat tarihinin yapıtlarından olan Homeros’un ve Hesiodos’un eserleri Doğu Hellen kültürünün yaratisıdır. Batı Dünyası’nda ilk lirik şiiri, Doğu Hellenler ortaya koymuştur. Batı müziğinde heptaton sisteminin doğuşu Doğu Hellenlerin eseridir. Doğu Hellenler, Fenikelilerden sonra daha büyük bir ölçüde dünya deniz ticaretini geliştirdiler. Doğa olaylarının dinsel ve mitolojik inançlara bağlanmadan, akılcı ve özgür düşünce ile ele alınarak astronomi, fizik, geometri, matematik gibi müsbet ilimlerin ortaya çıkarılması, Doğu Hellenlerin başarısıdır. Doğu Hellenler anavatanındaki Hellenleri de aşarak silahla değil, en güzel, en temiz ve en ucuz ürünlerle ticaret yaparak rekabet ortamını yaratmışlardır. Ticaret alanındaki rekabet de kentlerde bilim ve düşüncenin gelişmesine yardımcı olmuştur. İnsan haklarının doğuşu ve korunması... Doğa filozofu Protagoras’ın “insan her şeyin ölçüsüdür” ilkesine dayanarak insan haklarının korunmasına önayak olmuşlardır. Demokrasinin doğuşunda Lesboslu tiran Pittakos’un büyük etkisi olmuştur. Paranın icadı. Ticaretin kolaylıkla yapılabilmesi için para, Lydia’nın yardımı ile Doğu Hellenler tarafından yaratılmıştır. Aioller başta Smyrna olmak üzere Fenike’den ve Kıbrıs’tan aldıkları hurma ağacı biçiminden esinlenerek yaratılan dikey volütlü sütun başlığını geliştirdiler. İon mimarlık düzeni, Aiol başlığının Hellen yorumudur. Doğu Hellenler Aiol başlığından yararlanarak ion sütun başlığını ortaya çıkarmışlardır. İon mimarlık düzeni, diğer bütün sütun başlıklarının üzerinde, güzel ve albenili görüntüsü ile bütün dünyada beğeni kazanmıştır. Atina Akropolis’inde İon düzeni Dor düzeninin yerini almıştır. Dünyada bugüne değin antik dönemden gelen sütun başlıkları içinde en beğenilerek Avrupa’nın hemen hemen bütün kentlerinde ve Washington’daki Beyaz Saray’da hala kullanılan bir yapı düzenidir... Dünya heykel sanatı Mısırlılardan sonra Attikalı yontu ustaları tarafından en yüksek düzeyine ulaştırıldı ve ideal güzellikte eserler işlenmeye başlandı. İonlar ise ideal güzellik yerine doğal güzele önem verdiler. Böylece yapay bir sanat değil, doğal heykelticilik doğdu. Hellen güzelliği söz gelimi yüz ifadesinde, dünyanın en güzel burunlu, en güzel gözlü, en güzel kaşlı kadınlardan seçtiği örneklerle ideal bir güzellik yaratmıştır. Ancak bu bir bakıma yapay bir ifade yolu idi. İon heykelticik ve heykelleri badem gözlü, neşeli yüzü, gülen ifadeliler eserler olarak ortaya çıkmışlardır. İon sanatı ve kültürü Frig, Lydia, Karia, Lykia sanat ve kültürünün doğmasını sağlamıştır. Dünyada bugün hala yaşayan ızgara

³ Hellen = Yunan – Yunanların mitolojik atası. Hellen’lerin, yani bütün Yunan ırk ve boylarının atası sayılan efsanelik kişi. Hellen, Deukalion’la Pyrrha’nın oğludur. Tufandan sonra Tesalya’ya yerleşir ve bir dağ nymphası olan Orseis’le evlenir. Doros, Ksuthos ve Aiolos diye üç oğlu olur, bunlar da Dor, Aiol, İon ve Akha boylarının ataları sayılır. (Erhat Azra – Mitoloji Sözlüğü s:141)

biçimli kent planı Doğu Hellen icadıdır. Bütün Avrupa ve Amerika’da birçok kentte geometrik dokulu kent planı hala yaşamaktadır”. (IŞIK, 2009; 54-55)

Yukarıda bahsedilen sanatsal gelişimler Ord. Prof. Dr. Ekrem Akurgal’ın Doğu Hellenlerin, Batı Hellenlerin yani Hellas Hellenlerinin karşısında kültür ve sanattaki üstünlüğünü göstermektedir. Prof. Dr. Fahri Işık, Ekrem Akurgal’a şu konuda karşı çıkar:

“Bunda katılmadığım tek fakat asıl belirleyici olan nokta, İonlar için “Doğu Hellen” deyiminin kullanılmasıdır. Ancak bilinir ki İon halkının “Hellenliği” tarihsel belgelere değil, Ege Göçleri’nden 700 yıl kadar sonra, MÖ 5. yüzyılda, milliyetçi duygularla Atina’da yazılan mitoslara dayanır. Ve bilinir ki “mitos”, “tarih” değildir. Atinalıların İonia’yı bir Hellen toprağına dönüştürmüş olmaları yaygın görüşü de aynı mitosların ürünüdür; acımasız Dor saldırıları ardından Hellas halkının Atinalılar önderliğinde Orta Batı Anadolu kıyılarını ve önündeki adaları savaşla kazanarak “sömürgeleştirmeleri” masalının ürünü. Bunların gerçek olabilmesi için göçün ayrıca “kültür” göçü olması gerekir. Batı Uygarlığı’nı yaratan İon kültür ve sanatının, düşüncesinin Hellas’tan göçle taşınmış olması beklenir ki arkeolojik tüm bulgu ve veriler bunun tersini belgelemektedir. Heykel ve mimari yapıtlarını ve hatta en önemli dayanak olarak öne sürülen çömlekleri bile Hellas’a borçlu değildir İonlar; tanrılar, bilim ve yazı dâhil, tüm düşünsel ve kültürel başarılarını da Anadolu’ya borçludur onlar. İonialıların göçle gelen Atinalılar olmadığı, yerli oldukları da, Mısır’da okunan göçten en az 200 yıl önceki bir zamanın “Büyük İonia” tanımıyla belgelenmişti. ” (IŞIK, 2009; 53)

Ekrem Akurgal, **Anadolu Kültür Tarihi** isimli kitabında eski çağlardaki Ege bölgesini şu şekilde anlatır; *“bugünkü Ellenlerin (Yunanlılar) ataları Hellenler (eski Yunanlılar) gibi, ege denizinin (aigaios pontos) kuzeyini Makedonya ve Trakya, doğu yönünü ise Anadolu çevirir. Güney bölümü ise Girit Adasına kadar uzanır”.* (AKURGAL, 2005; 309) Bu da bize Ege bölgesi ve Yunan kültürü olarak anlatılan coğrafyanın ne kadar geniş bir bölgede varlık sürdürdüğünü göstermektedir.

Bu görüşlere katkı sağlaması bakımından Halikarnas Balıkcısı’nın **Anadolu Tanrıları** kitabındaki *İonlar* ile ilgili verdiği bilgiye bakmak faydalı olabilir.

“İonlar kendilerini, Apollon⁴’un oğlu hayali bir İon’un evlatlarından sanırlardı. Sözümlerine ona Apollon, Kreusa⁵ adında bir kızı sever ve ondan İon adında bir oğlu olur. Kreusa sonra Ksutos⁶ adında bir erkekle evlenir; ama ondan çocuğu olmaz. İşte bu, İon üstüne birinci efsanedir. Bütün Greklerin kendilerine Hellen demeleri sonradandır. İkinci bir efsaneye göre, sözde Deukalion⁷’un Hellen adlı bir kahraman oğlu, onun da Doros, Ksutos ve Aiolos adlı üç erkek çocuğu olur. Doros’tan Dorlar, Ksutos’tan İonlar ve Ailos’tan da Aiollar doğar. Grek sayılan bu üç kola, böylece Hellen adı verilir. İlk efsanede İonlar Apollon’un neslinden iken, ikinci efsanede Hellen’in oğlu Ksutos’un oğullarından olurlar. Bu ikinci efsanenin, bu üç kolu birleştirme kaygısından ileri geldiği ortadadır. Buna rağmen, ta başlangıçtan beri Dorlar, İonları Hellen olmakla suçlar. Bu karşıtlık tarihi zamana – yani kendilerini Dor sayan Spartalıların ve kendilerini İon sayan Atinalıların birbirini karşılıklı olarak mahvettikleri ana- kadar sürüp geldi. Platon “Euthydemos” adındaki kitabında, Sokrates’in “Hiçbir İonyalı bir Zeus Patroos’u (baba) tanımaz. Bizim Patroos’umuz Apollon’dur, çünkü İon’un babası O’dur” dediğini yazar. Bu sözler ise ikinci efsaneye değil, birinci efsaneye dayanır. Apollon’a gelince, Troya savaşında hiç de Hellen değildir. Akhaların kanlı bıçaklı düşmanıdır. Grek ordusunu mahveder.” (HALİKARNAS BALIKÇISI, 1985; 17-18)

Yukarıda, farklı araştırmacıların eserlerinden yola çıkarak ortaya koydukları sav, göç yönünün aslında Anadolu’dan Yunanistan’a doğru olduğu ve bunun kültür göçü olarak adlandırılabilceği yönündedir.

Anadolu’dan Yunanistan’a doğru yapıldığı iddia edilen kültür göçünü desteklemesi açısından aşağıdaki paragraflara da bakmak gerekmektedir.

“Anadolu’dan Yunanistan’a getirilmiş olan bir iki önemli şey arasında, Fenike’den alındığı iddia edilen bir de alfabe vardır. Bu fonetik alfabe, ilk önce Anadolu’da kullanıldı. O zaman Yunanistan, yazıya şiddetli bir gereksinme duymayacak kadar geri idi. Hatta orası tamamiyle kültürsüz ve vahşi bir yer sayılabilir. Ve böyledir ki, Homeros ve ondan iki yüzyıl sonra babasıyla birlikte Anadolu’dan Yunanistan’a göçeden Heseidos, düşlerini, anılarını ve düşüncelerini, ancak İon lehçesinde yazabildiler. İon lehçesi ise en eski Grek lehçesidir. Yani ondan önce gelmiş ve kullanılmış bir başka lehçe yoktur.

Yunanistan’da Atinalı Solon, Grek kültürünün Yunanistan’daki ilk temsilcisi sayılır. İsa’dan önce altıncı yüzyılda yaşamış olan bu adam, bir tacirdi

⁴ Apollon, mitoloji kaynaklarında tüm sanatların, müziğin, güneşin, şiirin ve ateşin tanrısı olarak geçmektedir. Bunun yanı sıra kâhin özelliği de bulunan Apollon, gelecek ile ilgili bilici bir rol üstlenir. Apollon adının Yunanca olmadığı artık herkesçe bilinir. Ama asıl kaynağı bugüne kadar açıklanamamıştır. Acaba bu ad, kimi Hitit yazıtlarında rasgeli-nen Apulunas tanrının adıyla bir olmasın? İlkçağdan beri bu adın köken ve anlamını açıklamak için boşuna çabalar gösterilmiş: "Apollon" yani cezalandırmak, ya da "apello" defetmek, kötülüğü önleyip korumak anlamına gelen fiillerden, ya da başka kökenlerden türemiş olduğu ileri sürülmüştür. Ne var ki Yunanlılar bile bu adı anlamamış olacaklar ki, tanrının özünü belirtmek için bir ek ad takmışlar ona: Phoibos demişler. Phoibos'un anlamı belli, parlak demektir ve tanrının ışık saçan aydınlık varlığını dile getirir. (ERHAT, 2001; 44-45)

⁵ Atina kralı Erekhtheus'un kızı. Apollon'dan İon adında bir oğlu olduğu bilinmektedir. (ERHAT, 2001; 181)

⁶ Yunan mitolojisinde Xuthus, Peloponnesus'un kralı ve Achaeen ve Ionian uluslarının kurucusuydu.

⁷ Deukalion, Yunan mitolojisinde Prometheus'nin oğlu. Tanrı Zeus, insan soyunu yok etmek amacıyla yeryüzünün sular altında bıraktığında yalnızca Deukalion ile karısı Pyrrha bu cezanın dışında tutulabilecek kadar dürüst kabul edilirler. (BAYLADI, 2005;125)

ve işlerini görmek üzere Anadolu'ya gidip gelirdi. Anadolu'da yazı yazmasını öğrendi ve gene Anadolu'da gelişmiş sosyal kurumları gördü. Anadolu'da öğrendiği İon lehçesinde şiirler yazdı. Ama şiirlerini, kendisinden önce gelen Midillili Sappho ya da Paroslu Arkhilokhos gibi ozan olduğu için değil, o devirde yazı, manzum olarak yazıldığı için yazdı.”. (HALİKARNAS BALIKÇISI, 1985; 20-21)

Halikarnas Balıkcısı ile Prof. Dr. Fahri Işık'ın kültür göçünün yönü konusunda görüşleri birbirleri ile örtüşmektedir. Verilen örnekler bu savları destekler niteliktedir. Aşağıdaki Halikarnas Balıkcısı'na ait paragraf olası kültür göçünün hangi dönemlerde yapıldığı konusunda bilgi vermektedir.

“Yunanistan'da Hellen bilincinin Anadolu'dan Yunanistan'a geçmesi, İsa'dan önce altıncı yüzyılda olmaya başladı. Ancak İsa'dan önce 560-527 yılları arasında, yani Atina'da Peisistratos zamanındadır ki, Homeros'un eserleri Yunan yarımadasına geçti ve Atina'nın Parathanaia festivallerinde belli bir sırayla okunmaya başlandı. İşte o zaman bu eserler, Atina'da kutsallaştırıldı ve oradan bütün Yunanistan'a yayılarak Hellenik bilinç ortaya çıktı. Bu arada, Anadolu'dan Yunanistan'a geçen Olymposlu Tanrılar ile Hellenlerin dini de kurulmuş oldu. Görülüyor ki İonlu bilinç, Anadolu'da geliştikten ancak üç yüzyıl sonra Yunanistan'a geçebilmiştir”. (HALİKARNAS BALIKÇISI, 1985; 21-22)

Yukarıdaki paragraftan da anlaşılabacağı üzere Anadolu ve Yunanistan arasındaki kültür göçünün, Hellen bilincinin İsa'dan öne başladığı iddia edilmektedir. Yine aynı paragrafta Olymposlu Tanrılar ile Hellenlerin yani eski çağ Yunanlılarının dinlerinin de kurulduğu tezi ortaya atılmaktadır. Antik dönem dini inançları üzerinden inceleme yapıldığında Dionysos ismi ön plana çıkmaktadır. Onun adına yapılan dini törenler de düzenlenen tragedya yarışmaları ile tiyatronun doğduğu görüşü hâkimdir. Aşağıdaki paragraf Anadolu köylü tiyatrosunda da Dionisos'un izine rastlandığını göstermektedir.

“Anadolu'da çok yaygın ve köklü törenlerle şenliklere neden olmuş, günümüzdeki köylü tiyatrosunda izlerine en çok rastlanan Anadolu Tanrısı Dionysos 'dur. Trakya çıkışlı olduğu söylenen bu tanrıya her ne kadar Yunanlılar sahip çıkıyorsa da onun bir Anadolu Tanrısı olduğu ve Yunanlıların onu, Adonis'i Mezopotamya'dan, Osiris'i Mısır'dan aldıkları gibi Attis ile beraber doğudan yani Anadolu'dan alarak adına şenlikler düzenleyip, hayat hikâyelerini anlatarak, oyuncuları ayrı olan tiyatronun doğuşunu gerçekleştirdiklerini Avrupalı araştırmacılar ortaya koymuşlardır. Zaten Yunanlıların tanrılarının büyük bir bölümünü Anadolu tanrılar oluşturmaktadır”. (HALK BİLİMİ, 1977; 24)

Burada temel konumuz; Dünya Tiyatro Tarihinin doğumunu sorgulamak değil, Anadolu topraklarında varlık göstermiş uygarlıkların kültür zenginliğine olan

etkilerini tespit etmek ve bu etkinin günümüz tiyatro sanatına katkısını araştırmaktır. Yukarıda verilen bilgiler, Anadolu kültürel zenginliği hakkında bilgi sahibi olabilmek içindir.

Anadolu topraklarında bizden önce yaşamış uygarlıkların (Likyalılar, Frigyalılar, Hititler, İyonyalılar, Romalılar, Bizanslılar vb. gibi) dram sanatı⁸, bizlere Batı Tiyatrosu olarak tanıtılmıştır. Türklerin Anadolu'ya yerleşmesinden sonraki dönemde kendinden önce var olan kültür ile olabilecek muhtemel alış-verişi yok sayılmaktadır. Bu durum kültürel geçmişimizle olan bağlarımızın kopmasına, dram sanatımızın tarihsel sürecini araştırmak istediğimizde, bir tarihten sonrasına ulaşamamamıza neden olmaktadır. Kaynağı Şamanizm'e kadar giden dram sanatımız ve türleri; Karagöz, Seyirlik Oyunlar, Ortaoyunu, Meddah ve Kukla, layıkıyla aktarılamamaktadır. İçerik ve biçim yönünden zenginliği göz ardı edilen geleneksel dram türlerimiz⁹ zamanla etkinliğini yitirmiş, varlığını kaybetmeye başlamıştır. En ilkel kavimlerden itibaren toplumu birleştirici bir güç taşıyan sanatın kültürler arasındaki alışverişteki başat rolü, görmezden gelinmiştir. Sanatın toplumların ortak dili olduğu unutulmuştur. Özdemir Nutku, **Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosu'na** isimli kitabında, kültürün toplumlar üzerindeki etkisini şöyle anlatmaktadır:

“Bir toplumun kendi özgürlüğünü ve egemenliğini sürdürebilmesi için birleşmiş, bütünleşmiş bir anlatım gücü edinmesi gerekir. Her ulusun, her toplumun bu birleşik anlatım gücü ve rengi, öbüründen değişiktir; bu yüzden dünya üzerindeki toplumların birbirlerinden ayrı, ama birbirlerine bir şeyler vererek gelişmiş, kendilerine özgü kültürleri vardır.”(NUTKU, 2015; 1)

Türkler, dünden bugüne, var oldukları topraklarda, örf, adet ve medeniyetlerini geliştirmişler, millet olma yolunda ilerlerken önemli aşamalardan geçmişlerdir. Geldiği yerlerin kültürünü göç ettiği yere taşıyan Türkler, birbirleriyle ve başka uygarlıklarla kültür alış veriş i içerisinde bulunmuşlar, bu alış veriş ile ozanların ve âşıkların sanatını etkilemişlerdir. Bu durumu Jirmunskiy'in **Türk Kahramanlık Destanları** kitabından bir inceleme ile anlatmak daha açıklayıcı olacaktır.

“Tanrı Dağlarından, Moğolistan çöllerinden Anadolu'ya dallı budaklı uzanan ağaç, Türklüğün maneviyat ağacıdır. Bu maneviyat ağacının kökleri

⁸ İnsanla ilgili olan şeyi sanatsal bir yaratışla canlandırma... Dram sanatının birbirinden ayrılmayacak temel öğeleri yansıtlama, canlandırma ve eylemdir. (TDK)

⁹ Bununla kastedilen literatüre Geleneksel Türk Tiyatrosu türleri olarak geçen; meddahlık, Karagöz, Ortaoyunu, Kukla ve Köy seyirlikleridir.

Orhun Nehri'nin kıyılarında, Altay Dağlarında; gövdesi Orta Asya bozkırlarında, Kafkaslarda; filizlenen dalları ise Anadolu'dadır. Ama kök olmayınca gövde, gövde olmayınca dallar, dallar olmayınca da filizler olmaz. Büyük ırmakların; küçük pınarların ve çayların sesini, nefesini kendinde yaşatıp yarınlara ümit sahillerine taşıması gibi, ozanların, âşıkların sazlarında doğudan batıya yol alan destanlar, masallar, türküler, maniler de dün bugüne taşımışlardır. Aslında bu edebi ürünler okunduğunda adına Türk denilen büyük bir milletin sevinç ve kederlerine, kayıp ve kazançlarına, hasretlerine, kavgalarına, ömür sürtüşmelerine tanık olunabilir".(JİRMUNSKİY, 2011; 9)

Anadolu topraklarında varlık göstermiş uygarlıklar, kendilerini ifade etmek ve yaşamlarını sürdürmek için birtakım ritüeller oluşturmuşlardır. Mevsim geçişleri, doğanın canlanması ve ölümü, baharın ve kışın gelişi gibi Tanrısal bir güç atfettikleri doğa olayların kutlandığı, kurban törenlerinin düzenlendiği, kuşaktan kuşağa geçen bu törenler zamanla gelenek halini almıştır. Buradan yola çıkıldığında Anadolu Medeniyeti üzerinden bakılırsa, Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden önce, burada yaşamış olan toplumlar ile kültürel alış verişinin olduğu görülmektedir. Türkler, Anadolu'ya gelip yerleştiklerinde Anadolu topraklarının bomboş, kurak bir coğrafya olduğu düşünülmemelidir. Aksine bilindiği üzere birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Burada varlık sürdürmüş olan eski uygarlıklar, hasat şenlikleri düzenlemiş, bolluk törenleri ile baharın gelişini kutlamış, kışın gelmesi ile doğanın öldüğüne inanmışlardır. Bu törenler işlevseldir. Ve zamanla mitler ile birleşerek dram sanatını yarattığı düşünülmektedir.

Bu törenler yaygın bilinen kanıyla yalnızca Antik Yunan'da değil Mısır, Mezopotamya, Suriye, Filistin, Frigya ve Hititler'de dolayısıyla Anadolu'da da görülmektedir. Bu konuda Boratav'ın söylediklerine bakmak gerekmektedir.

"Bin yıl önce tek tanrılı bir din olan İslam'a katılan ve bu nedenle de pagan dönemindeki gelenekleriyle resmi olarak bağını koparan bir halkın mitolojisi hakkında konuşmak oldukça zordur. Ancak, İslam dininin bizzat kendisi de ortaya çıkışından önce var olan bir mitolojinin -veya mitolojilerin- mirasına başvurmuştur. Türkler de yeni vatanları olan Anadolu ve Güneydoğu Avrupa'ya yerleşmeden ve İslam dinine geçmeden önce, Budizm, Maniheizm¹⁰, Mazdaizm¹¹, Nestoryan Hristiyanlığı gibi dinlerin biçimlendirdiği kültürlerin etkisi altındaydı. En son olarak da yeni vatanlarında, çeşitli etnik ve dinsel kökenli pagan uygarlıkların mirasını üstlenen Hristiyan bir toplumla yüzyıllar boyunca düzenli ilişki içindeydiler". (BORATAV, 2012; 9)

¹⁰ Maniheizm: III. Yüzyılda Mani tarafından eski İran'da kurulan ve günümüzde müntesibi bulunmayan gnostik bir din. (www.islamansiklopedisi.org.tr, 2020)

¹¹ Mazdaizm: Zerdüştilik, Zerdüşlük.

Anadolu topraklarının, Pagan inanıştan, çok Tanrılı inanca ve oradan da tek Tanrılı dinlere inanan uygarlıkları barındırdığı bilinmektedir. Bu uygarlıkların dini inançları ve gelenekleri adına düzenledikleri törenler onların kültürel bilincine yerleşmiş, bir kısmı değişime uğrasa dahi günümüze değin gelmeyi başarabilmiştir. Törenlerin yapısal özelliklerine bakıldığında çoğunlukla eskinin kovulup yerine yenisinin geldiği, kışın yerini baharın aldığı, bir kralın ölüp yerine yenisinin geldiği görülmektedir. Bu törenler, kutsal bir evlilik ya da iki hasımdan birisinin kazandığı, doğanın uyanışının, dirilişin temsil edildiği törenler olarak göze çarpmaktadır. Ters durumlarda da ölüm, oruç, perhiz, kuraklığa karşı açılan savaş, yağmur için yapılan büyü törenleri görülmektedir. Anadolu’da yağmur yağdırmak için yapılan yağmur duaları, Hristiyanlıktaki paskalya bayramı ve Noel, İslamiyet’teki Muharrem ve Aşure günleri, insanların doğa olaylarına Tanrısal güç atfettikleri ilkel dönemlerdeki, ritüel amaçlı yapılan törenlerin yapıldığı tarihlerle (baharın gelişi vb gibi) uyum sağladığı görülmektedir.

Eliade, **Dinler Tarihine Giriş** kitabında Tanrısal güç ve doğa olayları ile bağıntı şu şekilde açıklar.

“Hemen hemen tüm inanışlarda evreni yaratan ve (gönderdiği yağmurlarla) toprağa bereket veren göksel bir varlığın mevcudiyeti görülür. Bu tür varlıklar sonsuz bilgeliğe ve ayrıcalığa sahiptirler: kabilenin ahlak kurallarını ve ritüellerini dünyada bulundukları kısa süre içinde bu tanrılar belirlemişlerdir: kurallarına uyulup uyulmadığını kontrol ederler ve aksi durumda kurallarını çiğneyenlere yıldırımlarını gönderirler”. (ELIADE, 2000; 61)

Yukarıda bahsedilen durumun Gök Tanrı inancının bir ürünü olduğu görülmektedir. Gök Tanrı başka bir deyişle Gök Tengri inancının Türk toplumlarının ana kültü olduğu bilinmektedir.

“Gök, dinsel bir değer kazanmadan önce de aşkındı. Gök doğal olarak varlığıyla aşkınlığı, gücü ve değişmezliği simgeler. Çünkü gök, vardır, yücedir, sonsuzdur, dokunulmazdır, güçlüdür. Çünkü yalnızca "yüce" olmak, "yükseklerde" bulunmak (dinsel anlamda) "kudretli" ve kutsal olmakla eşdeğerdir; hatta bazı tanrı adlarının etimolojileri de bunun kanıtıdır. Irakualar için orenda'sı olan her şeyin adı oki'dir; ama oki sözcüğünün anlamı "yüksekte olan" demektir”. (ELIADE, 2000;62)

Eliade aynı kitapta “Gök Tanrı” kavramının anlamı üzerine de açıklama yapmıştır.

“Gök, evrenin düzeninin arketipidir. Gök Tanrı kavramı kozmik ritimlerin ve toplumların dengesinin, devamlılığının ve dokunulmazlığının bir güvencesidir. Han, şef, efendi yani evrenin hükümdarıdır. Sonuç olarak emirlerine uyulmalıdır”... (ELIADE, 2000; 81)

Görüldüğü üzere “Tanrı” sözcüğü ile “efendi”, “hükümdar” gibi hükmeden anlamlarındaki sözcükler birleştirilmiştir. Sözcüğün anlamı üzerinden gidildiğinde aşağıdaki paragraf da önem arz etmektedir. Paragrafta “Tanrı” ve “Allah” sözcüklerinin ortaklığı incelenmiştir.

“Tanrı sözünün gerek en eski metinlerde gerek 10. yy’dan itibaren yapılan tefsir ve meallerde gerekse zamanımıza kadar gelen folklor ve edebiyata dair pek çok üründe Allah lafzı yerine kullanıldığı kesin olarak ortaya konmuştur. Türk İslam edebiyatının ilk ürünü olan Kutadgu Bilig’de de Tanrı’nın, Allah lafzından çok kullanılmış olması, Tengri’nin çok eski zamanlardan beri “bir tanrı” inancını ifade eder anlamda kullanılmış olmasına güçlü bir delildir. Ayrıca Bayat sözünün de Kutadgu Bilig’de Allah lafzı yerine kullanılan isimlerden olması “bir Tanrı” anlamında başka isimlerin de rahatlıkla kullanıldığını göstermektedir. Tengri yaşam verici ve yaratıcıdır, ölüm de Tengri’nin iradesine bağlıdır.” (YİĞİT, 2019; 1)

Anadolu’daki seyirlik oyunlarda da bu ilkel dönemlerin etkileri görülmektedir. Mesela kışın ölüp baharın gelişi Ana-Gelin motifleri ile anlatılmaktadır. Sümerlerde ve Akadlarda da bu motiflerin olduğu bilinmektedir. Ana-Oğul, Karı-Koca Tanrı çiftleri, Kybele ile Attis¹², Astarte ile Adonis ve İsis ile Osiris mitleri örnek olabilmektedir.

Seyirlik oyunlardaki ilkel dönem törenlerinin etkilerini Nurhan Tekerek’in sözleri ile desteklemek mümkündür.

“Anadolu halkının kültürel birikiminin yansımalarından biri olan köy seyirlik oyunları, düğünlerde bayramlarda ya da hasat mevsiminde, hayvanların çiftleşme veya ekinlerin ekildiği zamanlarda ya da mevsim dönümlerinde olduğu gibi köy halkı için önem taşıyan belirli zamanlarda “oyun çıkartma”, “oyun yapma” geleneğinden yola çıkılarak sergilenen tiyatro etkinliklerini içine alır”. (Alıntılanan: KARADAĞ, 1978; 9 Alıntılaman: TEKEREK, 2007; 69)

¹²Kybele, bitkiler ve hayvanlar âleminin yöneticisi, sahibesi; kent koruyuculuk özelliğinden dolayı ülkeleri ve kentleri koruması için Anadolu’dan Yunanistan ve Roma’ya taşınmış; kökeni Paleolitik Çağ Venüslerinden Neolitik, Kalkolitik ve Tunç Çağı Ana Tanrıçalarına kadar uzanan evrensel bir anne anlayışının Frigya’da modifikasyona uğramış halidir. Attis, mevsimlerin değişimini simgeleyen bir bitki tanrısıdır. Onun bu özelliği, Mezopotamya, Mısır, Anadolu, Yunanistan ve Roma’daki bazı tanrılarda görülür ve bundan dolayı bu tanrının kökeni araştırılırken, Dumuzi, Temmuz, Baal, Adonis, Osiris, Horos, Telepinu ve bunlar gibi adını sayamadığımız birçok tanrı incelenmiştir. Bu tanrıların hepsinin ortak özelliği, ilkbaharda bitkilerin yeryüzüne çıkması ile birlikte canlanmaları, yazın sıcakları ile bitkilerle birlikte ölmeleridir. (ALBAYRAK, 2007; 344)

Köy seyirlik oyunlarda olduğu kadar diğer edebi türlerde de kültürel yaşamın etkisinin metinlere yansıdığı bilinmektedir. **Yaradılış ve Türeyiş, Göç, Ergenekon, Oğuz Kağan** destanı ve Kırgızların hayatında çok eskiden beri yer edinmiş **Manas Destanı** gibi sözlü halk edebiyatının ürünleri incelendiğinde kültürel yaşamın izleri, doğum-ölüm-erginlenme gibi kavramların yer aldığı görülecektir. Manas Destanı'na bakıldığında, Sanskritçe bir ad olduğu bilinen ve akıllı anlamına gelen Manas'ın beşikte konuşmaya başladığı ve destan boyunca üç kez öldüğü görülmektedir. Manas ilk iki ölümünde geri gelir ancak üçüncü kez ölümü geri dönüşümüzdür.

Jirmunskiy, Kırgızların hayat biçimlerini, Manas Destanı'ndan yola çıkarak ele almış ve aşağıdaki çıkarımlara varmıştır.

"1917'lere kadar çoğunluğu okuma yazma bilmeyen Kırgızlar için kahramanlık destanı, asırları içine alan tarihlerinde, hikmetlerinin, itikatlarının, gelenek ve adetlerinin tek edebi yansımasıdır. Akademisyen V. V. Radloff, "Manas"ta halkın tüm hayatı ve çabalarının edebi aksini, tecellisini görmüştür. Yunan destanı gibi bu destan da halkın manevi hayatının ve gelenek göreneklerinin net bir manzarasını ortaya koymaktadır: Destansı genişlikte savaş seferlerini, dönürlüğü, yuğ aşı merasimlerini, at yarışlarını, aile hayatını vs. tasvir etmektedir "Manas"ın ilk yazılı kayıtlarını bize miras bırakmış olan Kazak etnografi Çokan Velihanov (1856), Kırgız destanını bozkır "İlyada"sı olarak adlandırmaktadır. Velihanov şöyle yazar: 'Manas', tüm Kırgız mitlerinin; masal, efsane ve rivayetlerinin ansiklopedik külliyatını aynı zaman ve aynı kahramanın etrafında toplamıştır. Kırgızların hayat tarzını, geleneklerini, coğrafyalarını, dinlerini, tıbbi bilgilerini ve uluslararası ilişkilerini bu muazzam destanda bulmak mümkündür". (JIRMUNSKIY, 2011; 31)

Jirmunskiy "Manas" söyleyenlerin "Manasçı" olarak adlandırıldığını da söylemektedir.

"Bunların çoğunluğu aslında profesyonel şarkıcılar olup lirik veya geleneksel halk şiirinin geniş repertuvarını ve destansı nağmeleri "Manas"ı sık sık birlikte okurlar. Kırgız ozanları, destanı herhangi bir müzik aleti olmadan, kendilerine has gösterişli hareketler ve mimiklerle icra etmektedirler. Diğer Orta Asya halklarının destanında yaygın olarak görülen ve nesirle şiirin birbirini izlediği karışık şekiller den farklı olarak "Manas"ın metni tümüyle şiir şeklindedir. Kazak yazar ve bilim adamı Muhtar Avezov'un işaret ettiği gibi, Homer şarkıcılarının aed ve rapsodlar olarak ikiye ayrılması gibi, "Manasçı"ları da iki grupta incelemek mümkündür. Birinci grup "çon Manasçı" olarak adlandırılır. Buraya trilojiyi (üçlemeyi) tam olarak bilen ve icra eden, esas kahramanlar neslinin tarihini bilen, aynı zamanda çırak sahibi olan ozanlar dâhildir. Bu gruptaki ozanların sayısı azdır, ancak bunlar halk arasında çok meşhurdurlar. İkinci grup ise "çala Manasçı" olarak adlandırılır. Buraya destanın herhangi bir bölümünü bilen ve icra eden şarkıcı icracılar dâhildir. Bu tür ozanların repertuvarı ezberlenmiş belirli bölümlerle sınırlıdır ve 7-10 akşama kadar sürebilir. Bu tür şarkıcılar Yunan rapsodları gibi esas itibarıyla destanı

meşhur eden kişilerdir. Günümüzde küçük istisnalarla üstün olan şarkıcı tipidir. Birinci gruptaki ozan, tekrara kaçmadan birkaç ay süresince, bazen yarım yıl boyunca dinleyicinin arzusuna göre hikâyesini genişleterek veya kısaltarak, bazı durumlar manzum içeriğini dinleyicilerin zevk ve isteğine göre değiştirerek icra eder. Bununla birlikte içeriğin çeşitli üslup kuralları ile genişletilmesi, zenginleştirilmesi Manasçı'nın yüksek şiir sanatının açık işareti sayılır. (JİRMUNSKİY, 2011; 32)

Buradan yola çıkarak Yunan Mitolojisi için Homeros ne ise Türkler için de Manas o denli önemlidir dersek yanlış olmayacaktır.

Bolluk törenlerinin birer kalıntısı olan ve bu kalıntıların sonradan öz ve biçim açısından değişmesi ile oluşan Anadolu köy seyirliklerine, Anadolu'da “oyun çıkarma” da denilmektedir. Bilindiği kadarıyla bu köy seyirliklerin bir kısmı yalnız dans ve pantomime dayanan sözsüz oyunlar olmaktadır. İlkel dönem törenleri incelendiğinde *eylem* yani *dromenon*'un, *söz* yani *mitos*'tan daha önde olduğu görülecektir. Anadolu'da sözsüz oyunlara “samıt” ya da “lal” denildiği bilinmektedir. Samıt; Arapçada sessiz ya da susan anlamına gelirken, lal; Farsçada dilsiz anlamına gelmektedir.

Türklerin dram sanatı ve en eski oyun biçimi olan köy seyirlikleri üzerinde Orta Asya'nın eski inanış biçimi olan Şamanlığın etkisi yadsınamaz. Metin And'ın **Geleneksel Türk Tiyatrosu** kitabındaki araştırmalarından yola çıkılarak bakıldığında Türklerin en eski sözcüklerinden biri olan “oyun¹³” sözcüğünün şamanlıkla alakalı olduğu görülmektedir. Orta Asya şamanının Yakut Türklerindeki adının “oyun” olduğu bilgisine yine And'ın bahsi geçen kaynağı sayesinde ulaşmaktayız. Aynı kitaptan edindiğimiz bilgiye göre ‘Kadın Şaman’a Moğolcadan gelen “udahan”, Orta Şaman’a “orta-oyun” Yüce Şaman’a “ulahan –oyun” denildiği bilinmektedir. Türkistan’da ise şaman törenlerinin tümünün “oyun” diye adlandırıldığı bilinmektedir.

Bilindiği gibi şamanlar törenleri yönetirken dans edip, ağızları ile çeşitli sesler çıkartarak aslında izleyenler için dramatik bir etki yaratmaktadırlar. Müzik yapıp karnından ses çıkartan şamanların başvurdukları şey taklitten başka bir şey değildir. Yine Yakut Türklerinin en büyük ibadet değeri olan Art-Tuyun-Aga için yapılan törenlerde, gençlerin sarhoş olup, neşeli ve coşkulu sesler çıkartarak dans ettiği

¹³ (u)n eki, fiilden isim yapma ekidir. Bu türev, yani oy-un en eski metinlerde çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Raks, dans, musiki anlamına gelmektedir. (Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu)

bilinmektedir. Bu da *Dionisos* adına düzenlenen törenler ile benzerlik teşkil etmektedir.

Bir kültür olgusunu tanımlarken ve onun toplumdaki işlevine bakarken en doğru ve en sağlam yol; tanımlanacak olgunun kaynağına kadar gitmek, kökenini incelemektir. Eski Türklerin dram sanatına bakarken de varılması gereken köken “Kut Törenleri”¹⁴ olmalıdır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde; ilahi bir kaynaktan gelen rahmet, bereket olarak adlandırılan Kut kelimesinin, Şamanizm’de “ruh” veya “can”, göçebe Altay halklarında “yaşam gücü”, eski Türklerde ve Moğollarda “semadan inen nur” anlamına geldiği Orhun yazıtlarında ise “Tanrı” anlamında kullanıldığı bilinmektedir. Yaygın anlamıyla “hâkimiyet” manasına gelen bu kelime yine eski Türklerde ülkeyi yönetmesi için hükümdarlara ve onların ailelerine Gök Tanrı tarafından verildiğine inanılan “güç” olarak bilinmektedir. Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu** kitabında bu konuyla ilgili araştırmalar yapan Fransız toplum bilimcisi Emile Durkheim, kut törenlerinin işlevleriyle ilgili bazı saptamalarda bulunduğunu belirtmiş ve Durkheim’in saptamalarını şöyle özetlemiştir:

- “Kuttören, bireyi, toplumda yaşamak için, toplumun gerektirdiği düzen bağının sıkılığına, acı çekmeye hazırlar, bu yolda onu eğitir.
- Kuttören, bireyleri bir araya getirir, bireyler arasındaki toplumsal bağları güçlendirir, ortaklığı pekiştirir.
- Kuttörenin toplumda, canlandırıcı bir işlevi vardır. Toplumun ilişkilerini kalıtların bilincine vardır; geleneklerin sürmesine, inançların tazelenmesine, değer yargılarının, törelerin kökleşmesine yardım ederek, toplumu canlı bir biçimde ayakta tutar.
- Mutluluk verici işlev: Toplumun bir üyesi olmanın mutluluk duygusunu verir. Özellikle toplumun bunalımlı dönemlerinde, kişilerin coşku ve duygularını bir arada dile getirmelerine olanak tanıyarak bozulan dengeyi düzeltir. Durkheim’a göre bütün işlevsel yönden birtakım gereksinimleri karşılar, bu gereksinimler de çeşitli toplumlarda temelden biridir, ortaklıklar gösterir. Toplu gösteri ve törenler toplu gerçekleri canlandırır. Kuttörenler de toplu gösterilerdir; bir arada yapılır, katılanları canlandırır, kışkırtır, korur, yeniden yaratır. Kişiye, kutsal olgular, olaylar karşısında nasıl davranacağını gösterir” ... (AND, 1985; 51-52)

Anadolu köylüsünün kuttörenleri ile Yunanistan, Bulgaristan, Romanya gibi komşu ülkelerdeki kuttörenlerinin birbirlerine yakın olduğu gözlemlenmiştir. Bu bölgelerde yapılan törenlerde kullanılan sözcüklerin çoğunun Türkçe olduğu

¹⁴ Kut törenleri ile kast edilen, günümüze kadar ulaşmış ve bugün hala daha yapılmaya devam eden, kökeni eski Türklerle ve Şamanizm’e kadar dayanan 'Koçkatımı', 'Saya Gezme', 'Berî' 'Kışyarısı', 'Yeni Yıl', 'Güneşi Karşılama', 'Bahar Törenleri', 'Yağmur Duası' törenleri gibi törenlerdir.

bilinmektedir. Yunanistan’da *Dionisos* için yapılan törenler ile Trakya’da yapılan törenlerin benzerlik gösterdiği de bilinmektedir.

Metin And’ın 1962 tarihli **Dionisos ve Anadolu Köylüsü** kitabında Tanrı *Dionisos* veya diğer bir adıyla *Bakkhos* adına yapılan törenlerde, dans ve müziğin coşkunluk ve hatta sarhoşluğa varan bir aşırılıkta olduğu belirtilmiştir. And’a göre bu törenlerin, Trakya’nın kaba boyları içinden çıktığı sanılmaktadır. Ağaçların tanrısı olarak da bilinen *Dionisos*’un genellikle bir direk üzerine kolsuz bir örtü, sakallı bir baş, kolundan yapraklı dallar ile betimlendiği bilinmektedir. Yazara göre *Dionisos* en çok da sarmaşık ve incir ağacıyla ilintilidir.

“*Dionisos* ‘un bir başka belirtisi de ürün devşirmede, çiftçilerin tohumu samandan ayırmak için kullandığı sepettir. Bu sepet aynı zamanda onun doğduğunda içine konduğu beşiktir. Buna *Liknos* denilir. *Dionisos*’un sepete koyulması töresi yalnız Yunanlılarda görülmez, başka ülkelerde de rastlanılır. İstanbul ile Edirne arasında bunulan, eskiden Trakya boylarından *Astı*’nın başkenti olan *Vize* bölgesinde yapılan karnavalda; *Kalyori* töreni yapılmaktadır. Evli erkeklerden iki kişi seçilir. Bu kişilere *Kalyori* denir. Bunların yüzleri (ağız ve göz yerleri hariç) ve vücudu keçi derisi ile örtülmüştür. Derinin ağız yerinde tüy bırakılmış, diğer yerleri kazınmıştır. Yiyecekleri sopalardan acı duymasınlar diye omuzları tilki derisiyle doldurulmuştur. Omuzları geyik yavrusu derisinden, bacakları keçi derisindendir. Bellerine koyun çingirakları bağlanmıştır. *Kalyoriler*den birisi yay, öteki tahtadan bir erkeklik aygıtı taşır. İki kişi de evlenmemiş genç kızlar gibi giyinir ve bunlara ‘gelin’ adı verilir. Bunların dışında bir başka erkek de kocamış kadın kılığına girer; adı *Babo*’dur. *Babo* elinde sepet taşı ve bu sepette sözde bir çocuk bulunmaktadır. Çocuk yedi aylıktır ve evlilik dışı doğmuştur, babası belli değildir. Sepete likni, çocuğa da *Liknites* denir. Yüzleri kara boyalı, ellerinde kaim fidanlar olan iki kişi de çingene ile karısını canlandırırlar. Bunlara *Katsiveli* denir. Bunlardan başka kılıklı ve kamçılı polisler ve tulum çalgıcısı vardır. Oyuncular, sabah erken saatte, oyundan oynanmadan önce ev ev dolaşır, ekmek, yumurta, para toplarlar. Evlerin kapılarının önünde *Kalyoriler* (keçi postu giymişler) kapıyı çalar, gelinler dans ederler. Çingene ve karısı da saman yığınlarının üstünde sevişir. Köyün evleri dolaşıldıktan sonra köyün meydanına gelinir. Halk da meydanda olur. *Kalyoriler* dans eder ve kenara çekilirler, meydanı çingenelere bırakırlar. Çingeneler saban demiri dövermiş gibi yaparlar. Bu arada kocamış kadının çocuğu birden büyür, açgözlü bir tavır ile şarap ve ete saldırır. Kocamış karının büyüyen çocuğunu *Kalyoriler*den biri oynar. Aynı *Kalyori* gelinlerden birini kaçıtır ve bir yalancı evlenme düzenlenir. Diğer *Kalyori* de iki gencin nikâhını kıyan rahip olur. Ancak gelinin kardeşi düğünden sonra güveyi, elindeki yayla kül atarak öldürür. Eline aldığı bir bıçakla yalandan damadın derisini yüyüyormuş gibi yapar. Damadın karısı kocasının üzerine kapanarak ağlar. Öldüren dâhil herkes yasa katılır. Bir cenaze töreni düzenlenir. Fakat tam gömüleceği sırada ölen kişi yani damat dirilir” (AND, 1962; 20-21-22-23).

Metin And'ın detaylı olarak anlatmış olduğu yukarıdaki oyunun, Dionisos Törenleri'ne olan benzerliği gözden kaçmamaktadır. Bilindiği gibi keçi derisi giymek Dionisos Törenleri'nde de bulunmaktadır.

“Sepet içindeki çocuk ve adını Dionisos gibi sepetten alması, ayrıca Dionisos gibi yedi aylık erken doğması ve ölümlü bir kadınla tanrısal bilinmeyen bir babadan doğuşu, erkeklik aygıtı bulunması, keçi derili adamın tıpkı, Djonisos'un Atina Ecesiyle her yıl sözde evlenmesi gibi evlenmesi, Tanrı gibi oyuncunun da ölüp dirilmesi bu bağlantı için yeter kanıtlardır”... (AND, 1962; 24)

Sadece Trakya'da değil, şimdiki sınırlarımızın dışında olan bölgelerde de bu tarz ritüel kökenli oyunların olduğu bilinmektedir. Metin And'ın **Geleneksel Türk Tiyatrosu** kitabında da tıpkı diğer kitabında olduğu gibi bu tarz örneklerle ve bilgilere rastlamak mümkündür.

“Balkanlar'da bu tür oyunların bir adı da Cemale'dir. Bu ad adı altında Bulgaristan'da görüldüğü gibi ayrıca Makedonya'da da karşımıza Cemala ya da Cemalcik olarak çıkmaktadır. Cemal, Arapça bir sözcük olup, yüz güzelliği ve erkek adı olduğu gibi ayrıca cemal-Allah ise Allah'ın lütfu demektir. Bu sonuncu anlamda bu oyunların bolluğa yönelik olduğu düşünülürse bu sözcük altında gerek Anadolu'da gerek Balkan ülkelerinde görülen, toplanan oyunların gene bizim etkimizle buralarda böyle adlandırıldığı anlaşılır. Oyun, Cemal, Cemalcik adı ile Trakya'da, Türk köylüsünce çok oynanmaktadır. Ayrıca aynı adla Yozgat, Sivas gibi Anadolu'nun başka yerlerinde de rastlanılır. Oyunun bolluk getirdiğine bugün de inanılmaktadır”. (AND, 1985; 54)

Mitoslar bu “kut törenlerin” duygu ve eylemlerinin söze dönüşümü ile oluşmuştur. Tıpkı dua ve ibadet ile zikir ile sema arasındaki ilişki gibi düşünülmelidir...

Bu bolluk törenleri en eski Mısır, sonrasında Mezopotamya ve Anadolu'da görülmekte ve buradan yayıldığı düşünülmektedir. Yunan tiyatrosunun temelinde de “kut törenleri” benzeri doğa ve din kaynaklı törenlerin yer aldığı bilinmektedir.

Günümüzde ritüel kökenli törenlerin, gelenekten gelen alışkanlıkların kısmen de olsa yapıldığı bilinmektedir. Özellikle içe kapanık toplulukların geçmiş ile olan ilişkisi daha kuvvetlidir ve gelenekler bozulmadan günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu konuda Nurhan Karadağ da **Türk Tiyatrosu'nun Kut -Törensel Kaynakları Ve Köylü Tiyatrosu** araştırmasında yer vermiştir.

“Bugün hala Türkiye’de eski çağlardan beri yapılan törenler, büyüler, oyunlar görülmektedir. Tarımla, hayvancılıkla geçinen köylü yaptığı büyüleri, törenleri oyunları şöyle açıklamaktadır: "Oyun yaparız, Oyun çıkarırız, bir adet yaparız, dedelerimizden böyle gördük böyle yaparız" diyor. Amacı için ise: "bereket olsun, şenlik olsun, geleneğimiz bu bizim dedelerimizden böyle gördük, güneşi karşılarız, yağmur için, kuzular dişi olsun, ikiz olsun diye, ot bereket bol olsun, vatana millete zeval gelmesin, bahar geliyor, ot, yeşil oluyor, kulağımızın pası gidiyor”... (KARADAĞ, 1995;65)

Karadağ’ın da değindiği üzere, günümüze kadar gelen geleneklere Antalya’nın Finike İlçesi’nde nesillerdir sürdürülen “*Pıngıdık*” geleneği örnek verilebilir. *Pıngıdık*; baharı karşılama, dirlik, birlik, bereket ve bölüşmeyi simgeleyen bir törendir. Tahtacı Türkmen Alevilerinden oluşan köyün geleneksel töreni olan *Pıngıdık*, Orta Asya’dan beri devam eden ve Şamanizm geleneğinden gelen bir gelenek ve günümüzde bereket ve de bolluk için yapılmaktadır. Törende bol bol dualar edilir. Bir erginlenme ritüeli olan *Pıngıdık* her yılın 21 Mart’ında yapılmaktadır. (Son dönemlerde katılımın fazla olması için sömestr tatiline denk getirilmekte). Ergenlik çağında olanlar arasında doğrudan bir rekabeti de sembolize eden *Pıngıdık* geleneğinde, genç erkekler toplanarak kendi aralarında iş bölümü yaparlar. Önce bir grup genç, *Pıngıdık*’ı oynayacak, oyunculuk becerisi olan bir genç seçer ve kimi seçtiklerini geri kalan herkesten saklarlar.¹⁵ (Her yıl yeni bir genç *Pıngıdık* rolünü üstleniyor. Bkz Resim1).

Pıngıdık yapılan delikanlıya, baş kısmı da kapanacak şekilde siyah keçi postu giydirilir ve yüzü siyaha boyanır. Önünde bereketi simgeleyen çan takılı sopa, sırtına ise uçlarında zil olan başka bir sopa bağlanır. Asıl amacı; bolluk, bereket, yağmur duası, paylaşım, eşitlik, paylaşımcılık olan geleneğin Alevi inancına göre amacı rızalık almaktır. Hava kararınca köy meydanında büyük bir dirlik ateşi yakılır. Öte tarafta *Pıngıdık* ve bir grup genç ellerinde teneke ve def, darbuka çalarak, köyün bütün evlerini tek tek dolaşırlar. Her evden un, çörek otu, susam, tuz ve odun toplarlar. Bu işlem de dualar ile yapılır. Gençlerden biri evin kapısına geldiğinde şu sözleri söyler:

*“Un, tuz, çörek otu, susam
Ne varsa gönlünden kopan”...*

¹⁵ Belirlenen gencin herkesten saklanması amaç; sağ elin verdiğini sol el görmeyecek anlayışından yola çıkarak bereket dağıtacak kişinin İslam inancına göre gizli kalması gerektiği.



Resim 1: Pingidik Geleneği ve Pingidik rolünü üstlenen gençler (<http://www.gunhaber.com.tr>)

Gençlere un, tuz, çörek otu ve susam veren ev sahibi de “Kazancınız bol olsun, ömrünüze ömür katsın” diye dua eder. Gençler de “Allah bereket versin” diyerek karşılık verirler. *Pingidik*’ı oynayan genç evlerden ürünleri topladıkça keyifle göbek atıp oyun oynayarak karşılık verir. Un, tuz, çörek otu, susam ve odun toplayan gençler, teneke ve def çalarak, ateşin yakıldığı alana gelirler. Bu alanda genç erkeklerin topladığı ürünler ile genç kızlar, annelerinin yardımı ile ekmek pişirirler. Bekâr olan gençlerin nasibi ve ekmeğini simgeleyen bu bölümde evli erkekler, bekâr kızların pişirdiği ekmeği kaçırmaya çalışırlar. Ancak bekâr erkekler, ekmekleri koruyarak nasiplerinin çalınmasına müsaade etmemektedirler. Bölüşmeyi simgeleyen *Pingidik* geleneğinde, pişen ekmekler dualar ile köy halkına ve dışarıdan gelen konuklara ikram edilir.

*“Lokmalarımız kabul, muratlarımız hâsıl olsun
Tuttuğumuz ileri gitsin, evimiz ocağımız dir olsun
Kısmetimiz gür olsun, Şah-ı Merdan yardımcımız olsun
Eksik noksan yerlere uğramayalım
Lokmalarımız kabul ola
Gerçekler Hü Ali...
Ya Allah Ya Muhammed Ya Ali
Destur olan destur şah,
Bismişah Allah Allah
Nimetimiz kabul, muradımız hâsıl olsun*

*Yiyene helal yedirene delil ola
Hak saklaya Pir gözleye gerçek erenler demine hü*

Tören bittikten sonra artan malzeme ve ekmekler, gençler tarafından ihtiyacı olan ailelerin kapısına gizlice bırakılmaktadır.

Nurhan Karadağ, **Türk Tiyatrosunun Kut-Törensel Kaynakları ve Köylü Tiyatrosu** adlı araştırmasında Anadolu köylüsünün yaptığı törenleri, iki ana başlık altında toplamıştır. Bunlardan birincisine; törensel, büyüsel nitelikli oyunlar derken, ikincisine eğlence nitelikli oyunlar demiştir.

Törensel, büyüsel nitelikli oyunları da kendi içinde dörde ayırmıştır. Birincisini; koyunların koçlarla çiftleşmesi için yapılan “Koç katımı”, koyunların dişi ve ikiz kuzulamaları için yapılan “Saya Gezme”, koyunların sütünün bol olması için ilk sağımda yapılan ‘Beri’ törenleri olarak belirtirken, İkincisine ürünün bereketli olması için yapılan “Hasat Önü” ya da “Hasat Sonu” törenleri demiştir. Üçüncü ayrımı, “Güneşi Karşılama”, “Baharı Karşılama” (Hıdırellez-Nevruz), “Yağmur Yağdırma”, “Kışyarısı” ve “Yeni yıl” törenleri olarak belirtmiştir. Son olarak da doğum, ölüm, hastalık tedavisi için yapılan büyü ve törenleri saymaktadır.

Yukarıdan da anlaşılacağı üzere seyirlik oyunlar hem eğlence için hem de belirli amaçlar için yapılmaktadır.

“Seyirlik oyunlar sadece eğlence vesilesi ve aracı, hayal ürünü, gelip geçici şeyler değildir; onlar, toplumun günlük sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim çabalarından, törelerinden, törenlerinden ayrılamaz. Bir kelime ile halkın yaşamıyla kaynaşmışlardır; onunla bir bütün halindedirler ve ancak toplumun yaşamının türlü yönleriyle bir arada incelenerek değerlendirilip yorumlanabilirler”. (Alıntılanan BORATAV, 1988; 224 Alıntılanan: TEKEREK, 2007; 69-70)

Ritüeller seyirlik oyunların kaynağıdır. Eski Türklerde dinsel anlamda yapılan bu törenler, ilahlara dair anlatılan mitolojik hikâyeler ve yarı tanrı konumundaki kahramanların öyküleri, halk arasında etkili olmuştur ve bu törenler zamanla anlamını yitirerek, dinden bağımsız hale gelmiştir. Ritüelden drama doğru bir yolculuk sergilemişlerdir. Süreç içinde törensel ve büyüsel yanı azalmış olan törenlerin, giderek eğlence amacı güden etkinliklere dönüştüğü görülmektedir. Gelenek haline gelen bu

törenler ilerleyen zamanlarda, toplu yapılan şölenlerde, çoğunlukla halkı eğlendirmek için yapılır hale gelmiştir.

“Köy Seyirlik Oyunları, eski çağlarda birer ritüel niteliği taşımaktaydı. Bu ritüeller içerisinde temel amaç yaşamın daha işlevsel ve daha verimli olabilmesiydi. Doğaya, Tanrılara, doğaüstü güçlere karşı gerçekleştirilen bir ritüel olarak karşımıza çıkan Köy seyirlik oyunları, varyantlaşma yolu ile günümüze kadar gelmiş ve toplumun kültür yapısı içerisinde şekillenerek kendi geleneğine bağlı bir biçimde oynanmaya devam edilmişlerdir”. (ÖZDAMAR, 2019)

İnsan, yaşam koşulları değişip, geliştikçe doğaya karşı büyü yapma gereksiniminden uzaklaşmıştır. Bu da yapılan törenlerin zamanla anlamının değişmesini beraberinde getirmektedir. İnsan, artık doğa ile barışık olmak derdinde değildir çünkü doğayı büyü ile etkileyemeyeceğinin bilincindedir. Bundan sonraki aşama; yaşamı daha iyi, daha kaliteli ve daha eğlenceli sürdürebilmek için oyun çıkartmak, tören yapmak yönünde olmaktadır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi köy seyirlik oyunlarda kullanılan materyallerde ve motiflerde şamanlığın izleri görülmektedir. Nurhan Tekerek, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** için hazırladığı makalesinde, Şamanizm ile ilgili inceleme yapan Abdülkadir İnan'ın, Şamanist Türk kavimlerinin ayin ve törenlerini ikiye ayırdığını belirtmiştir.

1. Muayyen vakitlerde yapılması gereken ayin ve törenler
2. Tesadüfi olaylar dolayısıyla yapılan özel ayin ve törenler

Muayyen vakitlerde yapılan ayinler; ilkbahar, yaz ve güz mevsimlerinde yapılan ayinlerden oluşmaktadır. Bu ayinlerin kaynakları çok eski zamanlarda mevsim dönümlerinde yapılagelen ritüellere dayanmaktadır. Seyirlik oyunlarda kullanılan kamçı ile ölü diriltme¹⁶, sopayı at yapıp üstüne binme, hemen sonra tüfek yapıp domuz avına çıkma, şamanlık gösterilerinden gelmektedir.¹⁷

¹⁶ Ölü diriltme şaman kamının en bilindik eylemi olarak bilinmektedir.

¹⁷ Sopa, bacak arasına konulduğu için aynı zamanda fallus simgesidir. Yine köy seyirlik oyunlarda domuz yenmesi ya da domuz kurban edilmesi İslamiyet öncesi Türklerine ait bir özelliktir. Şaman Türklerinde domuz önemli bir hayvandır ve kam, domuz kanı içmektedir.

“Erzurum yöresi köy seyirlik oyunlarını inceleyen Dilaver Düzgün¹⁸ kış yarısı törenleri diye anılan ritüellerin kaynağını mevsim dönümlerinde yapılan törenlere dayandırır. Bu yörede yapılan Kış Yarısı Törenleri olarak isimlendirilen seyirlik oyunlarda Kız Kaçırma ve Ölüp-Dirilme motiflerinin doğanın diyalektiğini gösteren birer simge olduğunu belirterek bu simgeleri şöyle açıklar: “Kaçırılan kız üremenin, bereketin simgesidir. Bu, beraberinde çiftleşmeyi, arkasından çoğalmayı sağlar. Ölüp-Dirilme de tabiatın her yıl canlılığını, verimliliğini kaybetmesi, sonra tekrar canlanması ile ilgili olayların simgesi olarak seyirlik oyunlara girer””. (TEKEREK, 2007; 71)

Tabiatın canlanması, tohumun tarlaya atılması, bitkilerin yeşermesi, yeniden dirilişi hatırlatmaktadır ve bu düşüncelere eski mitlerde de rastlanılmaktadır. Mısır buğday Tanrısı *Osiris*’in toprakla birleşmesi sonucunda bolluk oluşması ya da Mezopotamya Tanrısı *Tammuz*’un *İştar*’la birleşmesiyle bitkilerin yeşermesi, *İştar*’dan ayrılınca da her türlü üremenin ve yeşermenin durması ya da Yunan Mitolojisinde hasat Tanrıçası *Demeter*’in kızı; *Persephone*’nin yerin altına kaçırılması ve izinle her yılın üç ayında yeryüzüne çıkarılması, mevsim dönüşümlerine ve baharın gelip doğanın uyanmasına örnek olarak verilebilir.

Türklerin tarikat, zikir, tören ve danslarında şamanlığın etkisi olduğu bilinmektedir. Yazının ilk olarak kullanıldığı bu topraklarda, okuma ve yazmanın daha çok yüksek tabaka ve yönetici sınıflar arasında kullanılması, sözlü geleneğin halk arasında yaygınlaşmasına neden olmuştur. Yazıdan yoksun halk tabakası kendisini yüzyıllar boyunca sözlü gelenekle ifade etmiştir. Sözlü kültür; halk ozanlarını, bilgeleri, meddahları ve de dengbejleri doğurmuştur. Sözlü gelenekten gelen bu sanatçılar Anadolu’nun kadim kültürünü nesilden nesle aktarmışlardır.

Anadolu köy seyirliklerine bakıldığında sözlü geleneğe dayandığı, sahnesiz, şarkı, dans ve müzik ile biçimlenen oyunlar olduğu görülmektedir. Temeline bakıldığında ritüel kökenli olduğu bilinen köy seyirliklerde asal ögenin güldürü olduğu bilinmektedir. Köy seyirlikler açık biçim ve de göstermecî oyunlardır. Belli bir takvime dayandığı birçok araştırmacı tarafından dile getirilmektedir.

Kısacası Türk Tiyatrosunun, Türklerin İslamiyet’i kabul etmesi ve Malazgirt ile Anadolu’yu fethetmesinden sonra başladığına inananlar, Şamanlığın Türk dram sanatına olan etkisini yok saymaktadırlar. Anadolu’ya Türklerin gelmesinden önceki

¹⁸ Prof. Dr. Dilaver Düzgün; Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı...

kültürel geleneği ve bu geleneğin katkılarını da görmezden gelmektedirler. Bununla birlikte tiyatronun Antik Yunan'da doğduğunu anlatan kaynaklar ise Ege ve Sümer coğrafyasının katkısını göz ardı etmektedirler. Kültürel dönüşümü anlayamamakta ya da bilinçli olarak yok saymaktadırlar. Bu nedenle Türklerin dram sanatı ele alındığında, tarih ve coğrafya ile bir bütün halinde incelenmesi daha doğru olacaktır.

“Türklerin güzel sanatlarını ve dram sanatını incelerken tarihlerini de bir bütün olarak ele almak gerekir. Milattan binlerce yıl önce, Orta Asya’da, Altay dağları eteklerinde kaynaşan Türkler, tarih boyu, bir yandan Mezopotamya ve Anadolu’nun Ege kıyılarına, bir yandan Çin ve Hint yarımadasına, bir yandan da Balkanlar’dan Avrupa’ya yayılmışlardır. Türk medeniyetinin çeşitli sahalarındaki eserleriyle beraber, Türk Güzel Sanatları ve dram sanatının tarihini araştırmak isteyenler, asırlar sürmüş olan Türk göçlerinin izinden yürümeli ve dünyanın dört bir tarafını dolaşmalıdır”. (SEVENGİL, 2015; 11)

Türk göçleri ile milattan bin yıl önce Mezopotamya topraklarına yerleşmiş olan topluluklar Akadlar ve Sümerler olarak bilinmektedir. Milattan önce 3000 – 4000 civarı göçmüş ve Anadolu’ya yerleşmiş olan topluluklar ise “Hata”, “Eti”, “Hitit” isimleriyle bilinmekte ve anılmaktadırlar.¹⁹ Doğa ile iç içe bir hayat süren, bir ağaç, bir ot ya da hayvandan geldiklerine inanan ve Tanrısallaştırdıkları bu unsurları totem olarak gören Türkler, bu inançlarıyla ilgili dini bir takım ayinler de düzenlemişlerdir. Bu ayinlerde şiir, müzik, dans ve pantomimin karışık bir düzende kullanıldığı bilinmektedir. Asırlar boyu sürüp giden bu dinsel gösteriler birer görsel anlatı şeklinde yapılmıştır. Uzun süren toteme tapma dönemini Gök Tanrı inancı takip etmiştir. Bu daha gelişmiş inanç sisteminde dahi dinsel törenler özünü koruyarak devam etmişlerdir. Topluluk önünde yapılan ve kitle üzerinde etkisi büyük olan, heyecan uyandıran bu törenlerde rol alan kişiler, ilk şairler, ilk oyuncular, ilk dansçı ve müzisyenlerdir savı yanlış olmayacaktır.

Dramatik özellikler taşıyan bu törenler ile ilgili ilginç veriler kaydedilmiştir. Örneğin Sümerlerin sosyolojisi ve yaşam biçimleri ile ilgili araştırma yapan bilim insanları, Sümer din adamlarının, yönettikleri dini ayinlerde, Tanrıların acılarını ve hayatını anlatan monologlar ve diyaloglar sahnelediğini aktarmışlardır.²⁰

¹⁹ Akad, Sümer ve Hititler birçok kesim tarafından Turani Kavimler olarak kabul görmektedirler. (SEVENGİL, 2015; 11)

²⁰ Sümerlerin dini gösterileri hakkında Türkiye’de ilk defa bilgi veren Seniha Bedri Göknil’dir. 1934 yılında Beyoğlu Halk evinde verdiği bu konferans, ‘Yeni Türk Dergisi’nin 33. Sayısında yer almıştır. Mayıs 1935’te... (SEVENGİL, 2015; 11)

Benzer durumlar Hititlerin dini ayinlerinde de görülmektedir. Düzenlenen törenlerde savaş oyunları oynandığı, savaşçı taklitleri yapıldığı bilinmektedir. Hititler ile ilgili daha detaylı bilgiye aşağıdaki paragraf vasıtası ile ulaşmak mümkündür.

“Hititler, yılı dört mevsime bölmüşlerdir. Mevsimlerin ne kadar sürdüğünden metinlerde neredeyse hiç bahsedilmez. Bu mevsimlerde yapılan uzun ayinlerden biri otuz sekiz gün süren ‘Antahşum Bayramı’dır. Bu bayram, Hitit Kralının Tippuva ve Hattuşa’da düzenlediği ayinleri içerir: ‘Kral baharda Antahşum Bayramında Tahurpa kentinden Hattuşa’ya giderken Tippuva’ya vardığında çadır ve stel²¹ artık aşağı indirilmiş olur. Ve Kral arabasından inerek yüzünü Hattuşa’ya doğru tutar ve dua eder. Sonra o çadıra girer ve ellerini yıkar. Ardından Kral çadırdan çıkar ve stel/dikili taş önünde şarap akıtır. Sonra Kral arabasına biner ve yukarıdaki stele (dikili taş) doğru tırmanış başlar. Ve o sırada birbirleriyle hız yarışına giren hizmetçiler de oraya koşarlar ve önce varıp kazanan, atın başını tutar. Kral arabadan iner. Ve o dikme taş önünde iri ekmeği kırar ve sunuda bulunur, ardından ikinci taşla yönelir. Orada da iri ekmeği kırar ve sunar. Daha sonra Kral arabasına biner ve stelden uzaklaşır. Kral büyük ana yola çıktığında, diğer bir at arabası (artık) koşulmuş ve hazırlanmış olur. Kral arabaya biner ve halentuvaya yönelir. Kral, tamu mekânına yaklaştığında ‘Tunnakesno! Diye seslenir. Sonra Kral yıkanır ve hükümdarlık simgelerini ve altın küpeleri eline alır. Kral tamudan çıkar ve arabaya biner. Kral, arabayla Hattuşa’nın yukarı kısmına gider ve eğer büyük kapılardan geçerse Alanzu denen kişi ‘akha!’ diye haykırır. Kral Güneş tanrısı taşına yöneldiğinde ise arabadan iner ve iki saray oğlanı ve /bir meşedi/ onun önünde koşarlar. Kral gelir ve kurban ayini yapar. Antahşum bayramında hükümdar çiftinin Hattuşa’da bulunduğu ve tanrılar için değişik ayinler yaptığı günlerde Hitit kentlerinden birinden diğerine koruyucu tanrının simgelerini götürürlerdi. Verimlilikle ilgili olan bu tanrının ayinsel simgesi, koyun (veya bazen keçi) yapağıydı (post).²²” (ARDZİNBA, 2010; 16-17)

Hititlerde görülen bu bayram ile ilgili Ardzinba, **Eskiçağda Anadolu Ayinleri Ve Mitleri** kitabında oldukça detaylı bilgiler vermektedir. Verimlilikle ilgili olduğu bilinen bu törende keçi postunun kullanılıyor olması, tiyatronun doğuşu ile ilgili kaynak gösterilen Yunanistan’daki törenler ile olan benzerliği yönünden de dikkati çekmektedir.

“Kral ve kraliçenin Antahşum Bayramının otuz üçüncü veya dördüncü gününü yaptıkları diğer bir ayin de Tauris tanrıçası için düzenlenen ayinle benzerlik gösterir. Bu ayine Piskurunuva Dağı bayramı deniyordu, çünkü ayin, adı geçen dağın zirvesinde yapılıyordu ve öncelikle tanrılaştırılmış Piskurunuva dağına adanıyordu. Bu ayinle ilgili olan ve bilinen anlatılar bize tam şekilde ulaşmamıştır. Bu yüzden bayramın kısımlar itibarıyla ardı ardına sırasını bilmiyoruz. Olasıdır ki kral bu dağın eteğine arabayla geliyor ve ardından,

²¹ Dikili taş.

²² Koruyucu tanrılarının adlarına ve bunlara tapıldığı yerlerin adlarına bakılırsa kutsal yapağı kültü Hatti geleneğine bağlıdır. Söz konusu yerler Kuzey Anadolu’dadır (Örneğin, Hatentuva, Zapatiskuva, Kastama, Tatasuna, Tuhuppiaya, Durmitta vb yer adlarını kıyaslayın. (ARDZİNBA, 2010;17).

armağanları taşıyan din görevlileriyle birlikte dağa çıkıyordu: Kral (arabadan) iner ve saray oğlanlarının başı ona kalmus sunar. Testiciler ve aşçılar, kalın ekmekleri kaldırıp kralın önünde tutarlar. Ekmekçilerin ardından Alantsu neferleri ve kıta neferi yürür. Onlarla birlikte saray hizmetçisi karsuvo gelir. Kral, büyük olasılıkla dağda yapılmış olan mabedin kapısına yaklaşıncı arabadan inerdi ve geyikler önünde adaklar sunulurdu. Kral arabadan iner ve yüce yerine oturur. Onun çevresinde dansçı bir kez döner ve sonra o dansçı geyiklerin önünden geçer. Saki ise elinde altın testi tutar ve geyiklerin önünde adak sunar. Geyikler önünde yapılan kurban merasimi, bu hayvanların kutsal kült hayvanları olduğuna işaret etmektedir. Muhtemeldir ki Hititlerde özel bir geyik bayramı da vardı. Piskurunuva dağındaki ayinde geyiklerin kullanılması, ayinin yapıldığı tapınağın Güneş Tanrısı tapınağı olması açısından da ilgi çekmektedir.²³” (ARDZİNBA, 2010; 24)

Ayrıca Hititlere ait kalıntılarda, tarım ayinleri sırasında resmedilen bereket Tanrısının elinde üzüm salkımı tuttuğu bilinmektedir. Bu yönleri ile de Antik Yunan’daki Dionysos ile benzerliği gözden kaçmamaktadır. Girit medeniyetinin inanç ve sanat sisteminin Ege uygarlığına dayandığını, güçlü kültürel alış-verişin olduğunu görmek gerekmektedir.

Konuyla ilgili Refik Ahmet Sevensil’in **Türk Tiyatrosu Tarihi** kitabındaki çıkarımları da oldukça önemlidir.

“Prof. Karst, ‘Akdeniz’in Kaynağı’ adlı kitabında şöyle diyor: “Kapadokyalılar, Giritliler ve Karyalılar, bir zamanlar etnografi bakımından birlik gösterirdi. Etrüskler de öyledir. Sonraki Etrüskler de tarih öncesinin ilk turan kavimlerinin batı kollarıdır. Bunlar Ege’de “Türhanlı Pelaskler” diye bilinir. Küçük Asya’da ‘Liba-Türhen’ adını alırlar. Bu büyük Turhan-Hitit kabilesi Karya, Klikya ve Girit’e hâkim olmuştur, dilleri Turan dilidir””. (SEVENGİL, 2015; 22)

Sevensil, aynı kaynaktan Prof Karst’ın yanı sıra Edward Meyer’in de görüşlerine yer vermiş, alıntı yapmıştır.

“Edward Meyer de aynı konuda şunları söylemektedir: “Küçük Asya’yla²⁴ olan sıkı bağlar, özellikle Girit’te ve her şeyden önce de dinde kendini gösterir. Giritliler için Zeus, Küçük Asya’nın Gök Tanrı’sına, Zeus’un anası Küçük Asya’daki büyük doğa ilahına, Zeus’un doğum günü kutlaması ve ölümü de Küçük Asya ibadet ve efsanelerine denktir. Hititlerin büyük tanrı simgesi olan ve kudreti, gücü çağrıştıran çift ağızlı balta, eski Girit eserlerinde ibadetin işareti olarak karşımıza çıkar. Bu dinsel kültür ilişkisi, Küçük Asya ve Girit arasında bir

²³ Güneş tanrısı kültüyle ilişkilendirilen geyik inancı, büyük olasılıkla çok eski Anadolu (Hatti) geleneğine bağlıdır, çünkü Anadolu’da yapılmış arkeolojik kazılarda bulunmuş, MÖ 2. - 3. binyıllara ait kült eşyaları üzerinde geyik tasvirlerine rastlanmaktadır. (ARDZİNBA, 2010; 25)

²⁴ Küçük Asya ile kastedilen Anadolu’dur.

etnografya ilişkisi olduğunu, daha geniş anlamda, kıta Yunanistan'ının da Anadolu'ya bağlı olduğunu gösteriyor.”” (SEVENGİL, 2015; 22)

Ayrıca, Girit medeniyetini oluşturan; Palask, Eteokret ve Kindonların, Küçük Asya'dan geçmiş olduğu, Hitit Türkleri ile akrabalık bağları taşıdığı, soy incelemesi ve ırkların oluşumu ile ilgili inceleme yapan uzmanlar tarafından, belirtilmektedir.²⁵

Tüm bu verilerden yola çıkarak kültür olgusunun, canlı, akışkan ve yaşam devam ettikçe devam eden bir olgu olduğu, farklı inanç dönemlerinde de yaşamaya devam ettiği, gelenekler ile nesilden nesle aktarıldığı çıkarımına varabilmek mümkündür. Türklerin dram sanatının kökünü; İslamiyet'in öncesinde yani Şamanlıkta aramayı reddedenler, kültürel kaynağa ulaşmamıza engel olmakta ve Türklerin İslamiyet'i kabulünden önceki kültürel mirasının dram sanatına etkisini yok saymaktadırlar.

Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatrosu** kitabında, Batı tiyatrosunu Geleneksel tiyatrodan ayrı olarak üç döneme ayırmıştır. 1839'dan 1908'e kadar olan döneme Tanzimat Tiyatrosu, 1908'den 1923'e kadar olan döneme Meşrutiyet Tiyatrosu ve 1923'ten günümüze olan döneme ise Cumhuriyet Tiyatrosu demiştir.

“Her dönemin başlangıç ve bitim yılları önemli bir siyasal ve anayasal değişikliği belirtmektedir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, bu tarihler aynı zamanda tiyatro bakımından da geçerlidir. Şöyle ki 1839 Gülhane Hattı Hümayunu'nun okunduğu yıl İstanbul'da dört tiyatronun açıldığı yıldır. Aşağıda da vurgulanacağı gibi önce tiyatro binalarının yapılması Batı tiyatrosunun kökleşmesi için en önemli adımdı. 1908 yılı Hürriyetin ilanı ve Meşrutiyet'in kabulü olduğu kadar, tiyatro bakımından da önemli bir yıldır. Çünkü 1884 yılından başlayarak 1908'e kadar II. Abdülhamit'in sıkıdenetimi altında tiyatro etkinliği ve gelişimi durmuş, oyun yazarları oyun yazamaz olmuşlardır. 1908'de Hürriyet'in ilanının daha ilk haftalarında tiyatro etkinliği başlamış, yazarlar baş döndürücü bir hızla oyunlar yazmaya başlamışlardı. 1923 yılı ise Meşrutiyet döneminin tam sonu sayılmaz; bu bağlamda birçok tarih ileri sürülebilir. Ancak 1923 hem yeni döneme anayasal değişimle Cumhuriyet adının konması bakımından geçerli bir başlangıç tarihi olduğu gibi, gene 1923 tiyatro açısından da bir dönüm noktasıdır.” (AND, 1992-1994; 67-68)

“Tanzimat insanı geleneksel tiyatromuzla Batı Tiyatrosu'ndaki en büyük ayrımı çerçeve sahneli tiyatro ile yazılı metin olarak görüyordu”. (AND, 1976;7) Buradan yola çıkarak batılı anlamda tiyatronun Tanzimat ile hayatımıza girdiğini düşünen

²⁵ Girit medeniyetini oluşturan ırkların iskelet kalıntıları ile Hitit Türklerinin iskelet kalıntıları incelendiğinde büyük benzerlik bulunmuştur. (SEVENGİL, 2015)

gelenekselci aydınlar, Anadolu topraklarında yer alan antik dönem uygarlıklarına ait şehirler ve bu şehirlerdeki antik tiyatroları, Batı Tiyatrosuna ait saymaktadırlar. Bu nedenle de Tanzimat sonrası oluşan Batılı anlamdaki Türk tiyatrosuna mesafelidirler. Geleneksel Türk Tiyatrosunu basit ve bayağı bulan diğer bir görüştekiler ise, geleneğin içerisindeki kültürel zenginliği görmezden gelmektedirler. Bu iki yargıya bakıldığında görülen, birinde geçmişsiz bir geleceğin olduğu, diğerinde de geleceksiz bir geçmişin olduğudur. Sonuç olarak ikisi de yeterli kültürel birikim ve yaratıcılıktan uzaktır. Sınırlandırılmış düşünce kalıplarının ürünüdür ve ölmeye mahkûmdurlar. Oysaki bu iki zıt görüşü savunan sanatçılar, İtalya dâhil tüm Yunanistan Bölgesindeki antik Tiyatro sayısının, Anadolu’dakinden daha az²⁶ olduğunu görseler, böylesi zengin arkeolojik ve kültürel kalıntıya sahip olan Anadolu topraklarının, eski ve yeni sakinlerini, birbirlerinden ve bu kültürel mirastan bağımsız düşünmemeleri gerektiğini fark edeceklerdir...

Kültür bilinci ne yalnızca eskiye saplanıp kalmak ne de geçmişi reddederek başka ülkelerin etkisi altına girmek olmamalıdır. Kültür bilinci, yaşadığı çağın koşullarına yabancı kalmadan, toplumu ilerletici yönde olmalıdır.

Nurhan Tekerek, **Köy Seyirlik Oyunları** kitabında; yazar, yönetmen ve oyuncu Haşmet Zeybek’in şu sözlerine yer vererek, kültürel dönüşümün tiyatro ile olan bağımlı anlatmaya, Zeybek’in görüşleri ile desteklemeye çalışmıştır.

“Dönüşümün kültürü kavranamadığı için geleneksel tiyatro ile Batı tiyatrosu karşı karşıya olagelmıştır bugüne değin. Hatta o kadar ileri gidilmiştir ki; birincisini savunan gerici, ikincisini savunan ilerici olmuştur. Bizde çoğu zaman ileri-geri kavgası, ya bir horoz dövüşü ya da bir post kavgasıdır. Oysa birinciler geleceksiz bir geçmiş, ikinciler geçmişsiz bir gelecek istemektedirler. Birincilerin başı yok, ikincilerin gövdesi... Sonuç olarak ikisi de ölüme mahkûm... Oysa geçmişin kültürüne de, yabancı kültüre de besinlere uyguladığımız yöntemi uygulamalıyız. Yararlı olanı sindirmeliyiz, zararlı olanı posası ile birlikte atmamız”. (TEKEREK, 2008; 144)²⁷

²⁶ Anadolu’da bundan iki bin yıl önce 197 tiyatro bulunduğunu biliyoruz. Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki Yunanistan’dakilerden fazla Helenistik tiyatrolara, İtalya’dakilerden fazla Roma tiyatrolarına sahibiz... (YILMAZ, 2010)

²⁷ Haşmet Zeybek, 1984 yılında yayımladığı *Zilli Şah* kitabında, geleneksel tiyatro ve batı tiyatrosunu ele almış, her ikisi arasındaki ilişkiyi ve tiyatromuzun bu konuda alması gereken tavrı dile getirmiştir.

Tiyatroya doğu-batı ayırımından bakmayan, kùltùrler arası etkileşimi ve bağları temele koyarak, kendisine bu temelde bir tiyatro anlayışı benimsemiş olan, oyun yazarı, senarist, yönetmen ve aynı zamanda oyuncu da olan Haşmet Zeybek, köy seyirlik oyun türleri ile başladığı yazarlık hayatına, halk kùltürümüzün ortaya koyduğu eserlerin biçimsel özelliklerini de kullanarak, özgün tezler ve yeni biçimler denemiştir.

Haşmet Zeybek, tiyatronun geçmiş ile olan bağını göz ardı etmemiş, sanat yolculuğu boyunca bıkmadan usanmadan Anadolu medeniyetlerini ve onların kùltürel geçmişini incelemiştir. Kendisinden önce yaşamış olan toplulukların dram sanatına sırtını dönmeyen yazar, ritüellerden, mimuslara ve pantomimoslara kadar uzanıp, bugün ile geçmişi birleştirmiştir. Bu birleşimde başvurduğu kaynak, mitoloji olmuştur. Mitlerde anlatılan öykü ve onların kahramanlarını “Karşılaştırmalı Mitoloji” başlığı altında, güncel taşıyarak ele almıştır. Pek çok kuramsal ve sanatsal yazı kaleme alan Zeybek, oyunlarında; köy seyirlik oyunların içerik ve biçimsel özellikleri ile mitolojiyi birleştirerek, sanatın; ulusların üzerinde bir kùltürel akla sahip olduğunu anlatmaya çalışmıştır.

Geliştirdiğı “Gelenekten Geleceğe” oyun kuramı ve Karşılaştırmalı Mitoloji çalışmalarıyla, aynı topraklar üzerinde, farklı uluslar tarafından yapılan tiyatro sanatının organik biçimde birbirine bağlı olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Sanatçı farklı katmanlar arasındaki kùltürel bağları birbirine bağlamayı amaç edinmiştir.

Haşmet Zeybek; öğrenmek ve öğrendiğini öğretmek üzerine bir anlayış ile bildiklerini nesilden nesle aktarmıştır. Yazara göre mitoloji dram sanatının temelidir. Zeybek; “*geçmişi olmayanın geleceği de olmaz*” demektedir. Bu cümle ile kastettiğı kişinin öz geçmişi olduğu kadar, kişinin içinden çıktığı çevreyi, tarihi dokuyu anlamak, incelemek gerektiğidir. Bir kişiyi, bir yazarı veyahut bir sanatçıyı ele aldığımızda içinde yetiştiğı topluma ve o toplumun geçmişine, köklerinden getirdiklerine de bakmak gerekir. Kùltürel bağlar ne kadar geriye gidebilir ve güncellenebilirse, geçmiş ile olan ilişki yeniden ve yeniden kurulacaktır. Yazar bu düşüncesini “*damarı damara bağlamak, kùltürel akışı sağlamak*” olarak da ifade eder. Felsefi ve yazınsal yolculuğu içerisinde de bunu sağlamak için büyük emekler harcamıştır.

Yazara göre dünya bir tiyatro sahnesidir ve herkes rollerini oynar. Haşmet Zeybek, provasız gelinen ‘dünya sahnesinde’ insanın, iki oyunla karşılaşacağını, birinci kümenin doğanın insana oynadığı oyunlar, ikinci kümenin insanın insana oynadığı oyunlardan oluştuğunu söylemiştir. Yaşamı, oynadığımız oyunların tümü olarak addeden Zeybek, kendisi ile yapılan bir röportajda şunları söyler:

“Yaşam; ne oynuyorsak odur. Zorunlu ayak uyağını sürdürmek zorunda kalan şair gibi... Ben, kendim ve koşullarımın toplamıyım. Bu koşullar bize önceden yazılmış, çizilmiş, dışımızda zorla yüklenmiştir. Onun için yapacağımızın en iyisini oynamak zorundayız. Oyun ilk veridir (Ritüel, Seyirlik, Mimus vb.). Oyun oynanır doğaçlama olarak, kuralları konulur, kültür olur. Örneğin: Tavla oyunu. Ne zaman hepyek kaybeder, dübeş kazanır? Tavla kültürü olur. Onun için her insan bir oyuncudur. Oynamayan oynatır Oyun korku depolarını boşaltır, insanı sağaltır.” (DURSUN, 2008)

Haşmet Zeybek, kökleriyle doğduğu ve yetiştiği bu topraklara bağlı, dallarıyla farklı kültürel coğrafyalara uzanan, halk kültüründen ve onun ürünlerinden beslenen, yerelden evrensel olana doğru gitmeyi amaçlayan bir yazardır. Bu yönleriyle kendisini bir ağaca benzetmektedir. Zaten yapmak istediği tiyatroyu tanımlarken de bu ağaç benzetmesini kullanmakta, kendisini Vak Vak Ağacı²⁸ ile eş tutmaktadır. Aşağıdaki paragraf, yazarın Anadolu insanı ve Anadolu insanının kültürel kimliğinde “oyun” kavramını araştırmaları sırasında yaptığı çıkarımlardan alınmıştır.

“Anadolu insanının kültürel kimliğinde oyun kavramının, hayatın ağacıym. Vak Vak Ağacıym... Köklerim toprağımın derinliklerinde; masallarda, destanlarda, mitolojide, türkülerde, aşıklarda (meddahlarda), söylencelerde, seyirliklerde, oyunlarda, danslarda, ritimlerde...”

Dallarımda; oynayan kızlar-oğlanlar benim meyvelerimdir, ulusal ve uluslararası tüm insanlığa. Yöreselden evrensele.

Önce masmavi bir gök, masmavi bir su vardı... Her ulusun yaradılış destanları biraz birbirine benzer, kültürler birbirinden alır-verir. Babil Yaradılış Destanlarının nasıl dövüşerek, güreşerek, dönüşerek Mısır’a geçtiğini biliyoruz. Mısır’dan Atina’ya geldiğini, oradan da Roma’ya gittiğini...

Bir hikâyenin Sümer destanlarından, tabletlerinden nasıl Ezop masallarına (Eşek ile Tilki) oradan da Binbir Gece Hikâyeleri’ ne, Mesneviye, kutsal kitaplara girdiğini biliyoruz. İşte bu kültürler arası ilişkiler sanatçının üslubunu belirler. Onun için önce seyirlik oyunlar yazdım. Çünkü seyirlik oyunlar, oyunların pre-historyasıdır. Kendi başına oyun değildir, ritüeldir. Ama onlara dayanmadan da olmaz, onlar ilk verilerdir. (DRAMATİK, 2011;70)

Haşmet Zeybek, Anadolu insanının kültürel kimliğini araştırma konusunu oldukça önemsemiştir. Bu sebeple “Anatoloji” kavramını ortaya atan Zeybek, Anadolu’da varlık göstermiş ve göstermekte olan tüm uygarlıkların bütünsel bir kavrayış ile ele alınması gerektiğini düşünmektedir. Tezin ilerleyen bölümünde Zeybek’in Anatoloji üzerine düşüncelerine de yer verilmiştir.



BÖLÜM 1 HAYATI, DÜNYA GÖRÜŞÜ, TİYATRO DÜŞÜNCESİ ve YAZARLIK SÜRECİ

1.1 HAYATI ve YAZARLIK SÜRECİ

Haşmet Zeybek, 1948’de Toros köylerinden Tarsus’un Gülek köyünde dünyaya gelmiştir. Memur olan babasının PTT’deki görevi nedeniyle çocukluğu Güney Anadolu’da geçer. Kendi deyimiyle, köylülerin mukallit dediği bir çocuktur. Daha o küçük yaşlarında dahi öykü anlatmayı sever. Her şeyi ballandıra ballandıra anlattığı için de köylüler ona “dil dibeği” derler.

İsmi, büyükler arasında tartışma konusu olur. Dursun ile Durmuş arasında kararsız kalan köylülerin imdadına, köye gelen akrabalarından, İzmir Sağır ve Dilsizler Okulu müdürü; Mehmet Zeybek yetişir ve ismin “Haşmet” konulmasına vesile olur.

Babası o daha çok küçükken askere gittiği için anne ve annanne şefkati ile büyüyen yazarın, Anadolu Kültürü ile tanışması da bu şekilde olur. Anneanesi onu sırtında gezdirir, mevlilere ve düğünlere götürür. Annesi maniler öğretir.

“Çocukluğumda televizyon yoktu, onun yerini mahalli âşıklar, yaşlı hikâyeci nineler alırdı. Okul öncesi eğitimim, bilim öncesi gibi. Efsaneler, masallar, hikâyeler, mevlitler dinleyerek geçti çocukluğum. Hele iki yaşlı olan, biri Türkmen karısı Kart Nine, ikincisi Kürt karısı Fatoş Nine, benim sürekli dizi kahramanımdı. Çocukluğumun ilk tertemiz taşları masallar, destanlar, mitoslar... Ve de çevremi saran zaman-mekân üstü, doğaüstü, üstün kahramanlar! Birbirimizin yerini, zamanını almalar, çocuksu oyunlar... Çocukluğumun ilk hatırladığım rolü; erkek olmam. Bir de evimizde bulunan, en yüksek yerde korunan “Tek Kitap”.

“Ninem yörenin ulusuydu; sınıkcılık²⁹, ocakçılık, hocalık, büyüculük, ebelik gibi birçok özelliği kendinde birleştirmişti. Yaşamıyla bir aziz oyuncu, şamandı. Ama inancıyla Müslüman idi. Her iki üç ayda, bir külek buğday ölçer, birlikte imama götürürdük. Ve evdeki tek kitabın ‘ağzını açtırırdık’... Ninem, kitabın ağzının kapalı olmasının çok günah olduğunu söylerdi. İmam, sünnetli olduğum için beni karşısına oturturdu. Ninem caminin dışına oturur, kıpırdamadan huşu içinde dinlerdi”.

²⁹ Sınıkcı: Kırık çıkık işleriyle uğraşan, tedavi eden...

“Kitap Ağzı Açtırma” eylemi yılda beş altı kez tekrarlanırdı. İmamın ses uyumu, kafiyeleri, secileri genlerime işlerdi. Dalar giderdim... Çok sonra öğrenecektim, Arapça’nın görkemli şiirinin Türkçe’ye çevrilemeyeceğini, dahası şiirin ana dilinden başka dile çevrilemeyeceğini. İlahi Komedya için, Shakespeare için, Goethe için de böyle olduğunu... Hepsinin birer meal olacağını... Ama ninemin okuduğu mevlitler, mevlit sonrası terennüm ettiği Yunus’lar, yarı uyur yarı uyanık, tenimin altına işlerdi. Tam uykuya dalacakken herkes ayağa kalkar, birbirinin sırtı sıvazlanır, yerler değiştirilirdi. “Şol cennetin ırmakları akar Allah deyi deyi” (ZEYBEK, 2016;31-32).

Ritüellerle daha o dönem tanışan ve bu atmosferin büyüüne kapılan yazar, ninesi ve annesinin etkisi ile gelişmiş, yazın dünyasını geliştirmiştir.

“Okul öncesi Çengi kolu olan annesi ve nenesi düğünlere ve mevlitlere götürür Haşmet Zeybek’i. Özellikle mevlitler sırasında dua bölümünün bitişine doğru uykuya geçen yaklaşık bin kişiden oluşan kalabalığın birdenbire ayağa kalkıp birbirlerinin sırtlarını sıvazlayıp yer değiştirerek tekrar oturmalarından oluşan, kendi deyimiyle “ritüel” çok etkiler yazarı. Böyle güçlü bir sanatın çok zor yaratılacağını, böyle etkin bir seyircinin çok zor olacağını anlatır yıllar sonra, Frankfurt’ta ve bir numaralı üslupçu seçilir”. (ÖZCAN, 2008; 2)

Haşmet Zeybek, yaşadığı deneyimi ve bu deneyimin insanlar üzerindeki tesirini yıllar sonra şu sözlerle anlatacaktır:

“Herkes dehşete düştü. Mevlithan oturacak, ayınlar kayınlar çatlayarak mevlit okuyacak ve kitle karşısında hop kalkacak. Bu dehşet bir şeydir. Şimdi hangi oyunda seyirci tam uyuyacakken, ayağa kaldırılıp başka koltuklara oturtmak başarılabilir? Zaten adam yerini zor buluyor yarım saatte. İşte tiyatronun seyirci oyuncu anlamında verdiği rol dağılımı. Buraya Bertolt Brecht ömrü boyunca gelmezdi. Türk toplumu gelmiştir. Mevlit bir üsluptur”... (ÖZCAN, 2008; 2 -3)

İlköğrenimini Gülek’te bitiren Haşmet Zeybek, ilk tiyatro deneyimini de o yıllarda yaşar. Beşinci sınıfların yılsonu temsilinde ona kralın çocuğu rolü verilir.

“Oyunu ve konusunu hatırlamıyorum. Yalnız bir havuz vardı, ben o havuzdan çaktırmadan seyircilere su serpiyordum. Onun için herkesin gözü bendeydi. Okuldan önce temsile başladım böylece. Tabii ki bu okul sürecinde de sürdü gitti. Piyas oynamadan yıl geçirmedim.” (ZEYBEK, 2016; 32).

İlkokul öğretmeninin yönlendirmesi ile Karaisalı Ortaokulu’na paralı yatılı olarak başlar. Orada tiyatroya olan yeteneği fark edilen Zeybek, öğretmenleri tarafından tiyatro çalışmalarına yönlendirilir.

“Okulun en ilginç yanı hocalarıydı. Kazanın Plütokrasisi³⁰ bizim okulda hocaydı. Protokol sırasına göre kaymakam matematikçi, hükümet doktoru fizikçi, veteriner biyoloji, yüzbaşı tarih, hâkim yurttaşlık dersine geliyordu. Biz başladık yavaştan kaymakamın kırılmamış Urfa şivesi ile taklidini yapmaya. Bu olay bir anda bütün okula yayıldı”...

“Karaisalı’da yatılı ortaokula başladığımda, her gece seyircilerim hazırды. Kitapların yanına sinemayı da eklemiştik. Bir de Cuma pazarına gelen halk âşıkları ile atışmayı, nice siyasi destanları onlardan dinledim... Menderes-Bayar Destanı, Kaynana – Gelin Destanı, Kız Kaçırma Destanı. Hediyesi 25 kuruş”...³¹ (ZEYBEK, 2016;33)

Öğretmenlerinin ısrarı ile 1962 yılında, henüz daha 14 yaşında iken, Ankara Devlet Konservatuvarı sınavına girmek için, Ankara’ya yollanır. Yanında kimsesi yoktur. Tek başına Ankara’ya giden yazar, yıllar sonra Neyire Özkan’a verdiği röportajda o günleri şöyle anlatır:

“Konservatuvar müdürü bizim Türkçe hocasının arkadaşıymış. Bir de torpil mektubu. Artık herkes beni tebrik ediyor, girdim gözüyle bakıyor. Bizim muhtar ne de olsa köylüdür, eşeğini sağlam kazığa bağlamayı sever. Bir CHP milletvekilinin adresini verdi, biz yola çıktık. Sınavdan üç gün önce Ankara’ya geldik. Okuryazarım ya, birisine adres sormak ağrıma gidiyor. Ben arar bulurum dedim, daldım mahallelere. Hele şu AP’li apartmanlar bitsin, sıra CHP’li apartmanlara gelsin, sorarım diyorum. AP, Dilek AP, Nilüfer AP, Ap’nin biteceği yok. Kafamdan, tüm Ankara AP’li olmalı diye geçiriyorum. Amma da çoğalmışlar diyorum... Üç günü Ankara’yı dolaşmakla geçirdim, ne AP’li apartmanlar bitti, ne CHP’liler başladı. Sınav günü geldi çattı. Erkenden gittim okula, her şey gözüme çok büyük gözüküyor. Derken adaylar üçerli beşerli, kızlı erkekli gruplar halinde gelmeye başladılar. Bilmem hangi tiyatrocudan özel ders aldıklarını söylüyorlar. Ne güzel konuşuyorlar, ne çok şey biliyorlar. Biz de yaz boyu Dostoyevski’ler, Tolstoy’lar okuduk ama adı bile geçmiyor. Bir tek Shakespeare, Moliere o kadar. Başkaca bir tek tanıdık sima yok...” (ZEYBEK, 2016; 34)³²

Lise eğitimini ilk yıl Adana Erkek Lisesi’nde daha sonra Tarsus Lisesi’nde yapan yazar, Tarsus Halkevi’nde tiyatro kolunda çalışmaya başlar.

“Lisede ise çok ciddi başladım tiyatroya; hem kültürel hem siyasi hem de politik boyutlarıyla uğraştım tiyatro ile. Irgat, ilk Tarsus’un dışına çıkan ulusal bir oyunumdu. Amatör Tiyatro Ödülü’nü almıştım. Bu oyunda oynadım da. Ben kumpanyacıyım; yazıyorum, yönetiyorum ve oynuyorum. Bu oyunda Tarsus’un gençleri ve esnafı da vardı oynayanlar arasında. Aralarından profesyonel

³⁰ Plütokrazi (Yunanca πλοῦτος, ploutos + κράτος, kratos). Yönetme erkinin maddi açıdan üstün kişilerce paylaşılmasını öngören oligarşik bir yönetim biçimi. Yönetimin zenginler elinde olduğu iktidar şekli, zenginler yönetimi, zenginler iktidârı, zengin erki. (<http://www.lugatim.com>, 2020)

³¹ Haşmet Zeybek’in kendi Arşivinden alınan bilgiyi Feyza Zeybek kitabında alıntı yapmıştır...

³² Alıntılanan: Gösteri Dergisi Neyire Özkan röportajı 1982

olanlar da oldu. Örneğin Erdal Gülmen, Bursa Devlet Tiyatrosu'nda yönetmendir". (DURSUN, 2008).

Halkevleri, yazarın lise eğitimi aldığı o dönemlerde, edebiyat dergisinden folklor araştırmalarına, tiyatro ve spora kadar pek çok alanda etkin bir biçimde çalışmakta ve verimli ürünler vermektedir. O dönemi yazar kendi ağzından şu sözler ile anlatır:

"Halkevleri deyip geçmeyelim. Son yılların kültür merkezi deneyleri, bunlara ulaşamadı. Edebiyat dergisinden folklor araştırmalarına kadar, tiyatrodan spora kadar, arıcılıktan tavukçuluğa kadar, şehircilikten köycülüğe kadar her konu vardı. Kemalizm'in en önemli kültür ayaklarından ve dayanaklarından biriydi Halkevleri. Gericiler boşuna hücum etmediler; bürokratlar da bir gericilerle, bir ilericilerden yana yatarak, Kemalizm'in birbiriyle uyumlu altı ilkesini birbiriyle dövdürdüler. Adam alıyor eline 'Milliyetçilik' ilkesini, yürüyor 'Halkçılık' ilkesini savunanın üstüne. Alıyor eline 'Cumhuriyetçilik' ilkesini, vuruyor 'Devletçilik' ilkesine. Karışık kafaları iyice bulamaç tasına çevirdiler. Koca bir pozitivizmden nasibini almamış gericiler, halkevlerine yönetici oldular. Kültürel tahrip nasıl başladı; iktidarlar bilimi, kültürü önemsemedi. Hele sanat, olsa da olur, olmasa da olur deselerdi yine iyiydi. Olmasa iyi olur dediler, yüklendiler. Okulu da bu nedenle çalışmaların yoğunlaşması nedeniyle Tarsus'a aktardım. Liseli öğrenciler, esas olarak Halkevcilerdik. Halkevcilik bizim için birer idealdi"... (ZEYBEK, 2016; 38-39).³³

1964 yılında lise arkadaşlarıyla *Tarsus Meydan Oyuncuları*'nı kurar. Bir tiyatro sahnesine ve seyircilerin oturacağı sandalyelere ihtiyaçları vardır. Ekiptekilerden biri marangozda çalışıyordur. Bir evin üstünde buldukları boş kereste ve dikmeleri alarak bir sahne yaparlar. Sıra sandalyelere gelmiştir. Onun için de masum bir hırsızlık ile ablasının bahçesindeki sandalyeleri çalarlar. Bu şekilde bir sahne yapmış olan ekip, burada oyunlarını sergilemeye başlar. Yazar Tarsus Meydan Oyuncuları için yazdığı oyunları ile civar köylere, düğün ve şenliklere gider ve ekip orada tiyatro yapmaya başlar. Henüz daha liseli genç bir yazar olmasına rağmen Haşmet Zeybek; **İnsan Tortuları (1966), Kalem Tutan Eli Öp (1966), Irgat (1967), Balta (1968), Kanuncu/Toprak (1968)** Vb. oyunlarını bu dönemde yazmıştır. Şiir ve hikâye denemelerine de bu yıllarda başlayan yazar o dönemi şöyle anlatacaktır.

"Tiyatro ile yaşamım boyunca hep beraber oldum, kendimi bildim bileli hep tiyatronun içinde oldum... Bulunduğum ortamda anam elimden tutar düğünlere, ninem ise Mevlit'e götürürdü beni. Ortaokula başladığımda güreşler tutup, halay çektim. Her hafta bir düğüne veya eğlenceye davetli olurum. Ortaokulda Temsil Kolu Başkanı idim. O yıllarda okullardaki edebiyat öğretmenleri, tiyatro koluna, tiyatro faaliyetlerine çok önem verirlerdi. Tarsus

³³ Alıntılanan: A.g.e

Lisesi'nde kendi yazdığım oyunları Halkevi'nde yönettim. İlk oyunum "Kalem Tutan Eli Öp" lise temsili olarak sahnelendi" (DURSUN 2008).

Kariyerindeki ilk sıçrayış Tarsus Meydan Oyuncuları ile olur. 1969'da, Ankara Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nin düzenlediği “Şenlik ‘69”a **Irgat** oyunu ile katılıp, Tiyatro Şenliği Başarı Ödülü kazanır.

Haşmet Zeybek'in 1969'da yazdığı **Irgat** oyunu o kadar ses getirmiştir ki Muhsin Ertuğrul'un dikkatini çekmiştir. Ertuğrul; "*Bu çocukları seyretmek istiyorum*" deyince oyunu hem Ankara Sanat Tiyatrosu'nda hem de Robert Kolej'inin o dönem düzenlediği Kültür Haftasında oynarlar. Muhsin Ertuğrul burada Haşmet Zeybek'i ve **Irgat** ekibini izler. Zeybek, Kültür Haftası etkinlikleri sırasında Ayla ve Beklan Algan'la tanışır. Ayla ve Beklan Algan, Haldun Taner ve Muhsin Ertuğrul ile birlikte LCC³⁴ de yer almaktadır. Muhsin Ertuğrul Zeybek'e LCC'de burs hakkı verir.

“68 yılının Mart ayıydı. 68 Amatör Tiyatrolar Festivali vardı. Ve festival şöyle bir havaya girmişti. Biz bu kadar masraf ediyoruz, para yatırıyoruz bu amatör tiyatrolar da Yıldız Kenter'in oyununu alıp geliyorlar, mesela Pembe Kadınlar, Buzlar Çözülmeden'le falan. Derken ben kendi grubumla, kendi yazdığım, kendi yönettiğim bir oyunla çıktım geldim festivale. Tarsus'tan. Bir grubum vardı: Tarsus Meydan Oyuncuları”.

“Öyle bir hal oldu ki o dönem içinde, oyun fazla bir önem kazandı. O aralar Tarsus Halkevi'nde oyunlar yapıyoruz, bir de o zamanın meşhur 141.-142. maddesi var. O maddelerden mahkemeye veriliyoruz. Yaşımız küçük diye kurtuluyoruz ama bu durum buralara çok yansıyor. Muhsin Bey bunları okurmuş gazetelerden. Ben Ortadoğu'ya gelir gelmez, Ergin Orbey'e, Adalet Ağaoğlu'na "Bu çocukları Ankara'da tutun, Ankara'da gösteri yapsınlar, ben geliyorum" diye haber yolluyor. Ankara Sanat Tiyatrosu'na geliyor. Sonra Engin Orbey geldi. Herkeste büyük bir telaş var. Ben de o zamanlar lise öğrencisiyim. "Muhsin Bey'i nereden tanıyorsun?" diye soruyorlar, oysa tanımıyorum. O zamanlar şöyle bir düşünce vardı, şehirler kötü yerler, kırlar iyi yerler. Tabii onlar ortadan kalkınca anlaşmak da zor oluyor”.

“Muhsin Bey'in karizması var genel anlamda, şimdi daha iyi anlıyorum. Ondan sonra biz AST'a gelip bir gösteri yaptık. Muhsin Bey bütün kordiplomatları topladı oraya: İsmet Paşalar, Ecevitler. Onlara söylemek istediği şeydi anladığım kadarıyla, "Bakın bölge tiyatroları fikri tutar". Ve Muhsin Bey geldi, oyunu seyretti ve hep bu tezi işledi”.

“Yani yerelden evrensele doğru gelişmek üzere olan tezin ben bir anlamda örneği olmuş oldum. 68'in Eylül'ünde, Robert Kolej'in kültür haftasına geldim. Üçüncü haftasıydı, o zamanlar Faruk Pekin fikir kulübü başkanındı. Robert'te oyun oynadığımız gün Ayla ve Beklan'la tanıştım, 1968'de. Ertesi gün Ayla bizi

³⁴ LCC: Language and Culture Center; Muhsin Ertuğrul yönetiminde faaliyet gösteren, Ayla Algan, Beklan Algan, Haldun Taner gibi isimlerin eğitimcilik yaptıkları tiyatro okulu...

evine çağırdı, ekibimizle beraber gittik. O sırada, ya Muhsin Bey, ya Beklan Bey, ya da Ayla Hanımdı, "size burs verelim, iki kişiye, yani sizin ekipten iki kişiyi eğitelim" dediler."

"Robert Kolej'deki Dev-Genç grubu "Biz bu oyunu bütün toprak işgallerine götürürüz" dediler. Tabii ben bu defa Tarsus'tan kızları getiremedim, kız rollerini Ayla, LCC'den Selen, Sevgi vs oynadı."

"Ayla Algan ve bizim grup, sokak tiyatrosu yapmaya, Değirmenköy³⁵ toprak işgaline gittik mesela."

"Bu gösterimlerden sonra ekip gitti ben LCC'de kaldım. Hatta bir yaz günüydü. Bana bir oda verdi Beklan. Ama odanın her tarafı aynalı... Şimdi ben birinci gün, ikinci gün, "artist olacağız kendimizi görelim" diye aynalara bakıyorum. Bir gün dayanamadım "Hoca" dedim, Muhsin Bey hocama "Kendimden sıkıldım." "Niye?" diye sordu Muhsin Bey o zaman. "Her taraf aynalı... Yahu sen nerede kalıyorsun?" Meğer makyaj odaları boşmuş, benim yatağımı oraya yapmışlar. Son dönemine geliyor sanıyorum LCC'nin. Tabii, ekonomik olarak çalışmak da gerekiyordu. Ben o sırada Dostlar Tiyatrosu'nun işçi kolunu kurdum.³⁶ Alpagut Olayı'nı yazdığım zaman, aynı sezon içinde Ayla da geldi orada Rosenbergleri oynadı yine birlikte olduk". (SARAL, 1999).

1969'da İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu'na giren Haşmet Zeybek, tiyatro ile olan bağıını hiç koparmaz. Aynı yıl henüz kurulmakta olan Dostlar Tiyatrosu'nda çalışmaya başlar.

Dostlar Tiyatrosu'na katılır katılmaz, ülkemizde yaşanan ilk "öz yönetim" denemesi olan Alpagut İşletmelerindeki olayı yerinde görmek ve eylemin kahramanları ile konuşmak için Alpagut'a gider ve **Alpagut Olayı**³⁷ isimli oyununu

³⁵ Tekirdağ taraflarında bir yerleşim yeri...

³⁶ İşçi Tiyatrosunun ilk kuruluşu Mehmet Ulusoy'la başlar. Mehmet Ulusoy Paris'e gider. İkinci İşçi Tiyatrosunu Haşmet Zeybek kurar.

³⁷ 1970 yılında, Çorum İl Özel İdaresi'ne bağlı Alpagut Linyit İşletmeleri'nde çalışan 768 işçi, 73 günlük birikmiş ücretlerini alabilmek için işyerini işgal etmişlerdir. Bir İşçi Konseyi kurup, aralarında işbölümü yapar, kapalı durumdaki ocaklarda da üretimi başlatarak, zarar eden işletmeyi kısa sürede kâra geçirip yatırım dahi yapacak hale getirirler. Ne var ki, Ankara'dan gelen Muhafız Birliği gerçekleştirdiği operasyonla işletmeyi işçilerden geri alır, jandarma denetiminde üretim yine eski koşullara döndürülür. 35 gün süren üretim ve yönetim deneyimi (13 Haziran-17 Temmuz 1969) jandarmanın müdahalesiyle son bulur. 28 Ağustos'ta toplu sözleşme yapılır.

Kısa ömürlü de olsa Alpagut Olayı, işçilerin kendi öz yönetimleri ile başarabileceklerinin çarpıcı bir örneği olmuştur.

Haşmet Zeybek, 1969 yılında Dostlar Tiyatrosu'na katılır ve tiyatronun İşçi Kolu'nda görev alır. Ertesi yıl, ülkemizde yaşanan bu ilk "öz yönetim" denemesini yerinde görmek ve eylemin kahramanları ile konuşmak üzere Alpagut'a gider ve yaşananları oyunlaştırır. Mehmet Akan'ın yönetmenliğinde, İşçi Kolu'nun kolektif katkısıyla yeniden şekillenen oyun, ilk kez 24 Ekim 1971'de, sonrasında 74-75 sezonunda 227 kez sahnelenmiştir.

yazar. Oyunun yazım aşaması şöyle gelişir: 1969-70 yıllarında geleceğin işçi tiyatrosunu kurmak isteyen Dostlar Tiyatrosu amatör tiyatro kursları açar. Haşmet Zeybek de bu kurslara katılır ve burada sahne üstü derslerin yanı sıra tiyatro tarihi, felsefe, politika, ekonomi ve kültür dersleri de alırlar. İki yıl süren eğitimin sonunda oyun yazılması ve sahnelenmesine karar verilir. Üç konu belirlenmiştir. Bunlardan biri de güncelliğini hala koruyan ‘Alpagut Olayı’dır. Bu konunun oyunlaştırılmasına karar verilir. Haşmet Zeybek, olayları incelemek üzere Alpagut’a gider. Bir dizi notlar alır ve yazdığı taslak tiyatro tarafından kabul görür. Metin sahne üzerinde birleştirilip, geliştirilerek son halini alır. Yazarın söylediği gibi bu doğurgan bir tiyatro çalışmasıdır ve burada masa başı çalışma tutumuna ya da bireyci tutuma yer yoktur. Zeybek, yazın hayatı boyunca yazdığı oyunları masa başında değil, sahnede tamamlamayı tercih etmiş ve çalışmalarını bu şekilde tamamlamıştır.

Oyun, 1971 yılında Mehmet Akan’ın yönetmenliğinde Dostlar tiyatrosunun işçi kolu tarafından 227 kez oynanır. **Alpagut Olayı**’nın ilk baskısı 1977’de yayınlanır. 1978’de Münih’te Türk işçilerden oluşan Arbeiter Theater tarafından Theater Festival’de (29 Nisan – 14 Mayıs), 1989 yılında ise Birikim adlı Türk tiyatro topluluğu tarafından Berlin Ballhaus’ta sahnelenir.

1970 yılında yazarın **Düğün Ya Da Davul** oyunu, ODTÜ – Şenlik 70’de büyük ilgi görür ve TRT Bilim ve Sanat Ödülü’nü kazanır.

1971’de Güzin ve Erdal Özyağcılar ile yeni bir biçim denemek üzere Gazete Tiyatrosu’nu kurarlar. Burada **Bizim Mahalle, Şaşkın Politikacı Abidin Bey, Derneklerle Mücadele Derneği, Karagöz İle Hacivat Ve Arkadaşları, Bu Kaçınıcı Baskı, Düzenbaz** oyunlarını yazar. Oyunlar sahnelenir ancak mali nedenlerle, 1973 yılında tiyatro kapanır.

“12 Mart’tan sonra ben Ulvi Uraz Tiyatrosuna profesyonel oyuncu oldum. Sonra Gazete tiyatrosuna katıldım. Kurmaktaki derdimiz, günlük olayları güncel olarak aktarabilmektir, Erdal Özyağcılar vs vardı orada. Bitirmemizin nedeni de

Haşmet Zeybek’in kaleme aldığı ilk metin 1977’de Kor Yayınları, 1992 yılında ise Koral Yayınları tarafından yayınlanmıştır. Alpagut Olayı, 1978’de Münih’te Türk işçilerden oluşan Arbeiter Theater tarafından Theater Festival’de (29 Nisan – 14 Mayıs), 1989 yılında ise Birikim adlı Türk tiyatro topluluğu tarafından Berlin Ballhaus’ta sahnelendi. Haşmet Zeybek, *Alpagut Olayı* isimli oyununu buradan yola çıkarak yazmıştır. (<http://www.onkajans.com>, 2020)

gene Muhsin Bey'in gelip bizi Şehir Tiyatrosu'na çağırmasıdır. "Artık beraberiz, burada yaparız ne yaparsak" deyince bitirmiş olduk." (SARAL, 1999).

Dostlar Tiyatrosu'nda bulunduğu dönemde *Havana Duruşması* oyunu gösterimi esnasında Zeybek'in yolu Kübalı Ateşe Ortega ile kesişir. Zeybek, Ortega ile anısını şu sözler ile aktarır.

"Havana Duruşması diye bir oyun oynadı Dostlar Tiyatrosu. Oyundaki tiplerden bazıları Ortega, Fidel Castro, Che Guevera, vs. Bir gün bir baktım, bir adam geldi, "Ben Ortega" dedi, sahnede bir Ortega, ortada bir Ortega. Küba'nın ataşesiymiş adam. Sovyetlere giderken bakmış ki Havana Duruşması diye bir oyun oynanıyor Türkiye'de, bu ne acaba diye gelmiş adam. O sırada adamı otele götürüyoruz, getiriyoruz, Alpagut Olayı'nı seyrediyor, bütün o Kartal'daki grev işçileri gelmiş, kıyamet kopuyor. Bu yetmedi, adamı aldım ben TİP'in 10. Yılı kuruluşu var, oraya götürdüm. Kıyametler kopuyor, işte sosyalizm".

"Sonra bu da yetmedi onu aldım Ağıt'a getirdim. Şimdi düşünün, Kübalı bir ataşe Türkiye'ye geliyor, içeri bir giriyor kapıda Che Guevera, yanında Fidel Castro, Gerilla taktiği kitapları satılıyor, Ortega'nın iyice kafası karıştı. Artık Ortega'yı yolcu ediyorum, döndü "Haşmet Zeybek devrim mi oldu burada" diye sordu. Dedim ki "Ortega, devrim olmadı ama yakın", arkasından 12 Mart geldi, herkes dağıldı". (SARAL, 1999).

Muhsin Ertuğrul 1974 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu yönetimine geri geldiğinde, ekibine Haşmet Zeybek'i de alır.

"Muhsin Bey'in torpili vardı. Şöyle dedi "Hemen Haşmet'i kadroya alın. Bunun böyle arabası falan yok." Sonra da bana şunu dedi, ne kadar iyi ne kadar kötü bilmiyorum, "Müşahipzade Celal'den sonra aldığım ikinci yazarsın tiyatroya, ona göre oyunlarını yaz. Bir de bana sormadan evlenme. Biz, zeytin-ekmeği zor bulduk. Seni biliyorum ben, sen onu da bulamayacaksın." Ben de "hocaya bak amma atıyor" dedim ama altı sene sürdü, dediğinden beter olduk".

"Muhsin Ertuğrul, geleneksel tiyatro yapan, Marksist-Leninist, hatta Mao düşüncesinde olan beni tiyatroya almaktan çekinmiyor. Epik tiyatrocı olarak Vasıf da orada... O zaman, ilk oyunlarını yazan oyun yazarlarıyız, her birimiz ayrı yerlerdeyiz, birbirimize sığmıyoruz tartışmalarda, her gittiğimiz yerde taraftarlarımız birbirine giriyor. Sadece tiyatro gibi değil, başka bir şeydi o zaman, bir cümle söylüyorsun kıyamet kopuyor. Vasıf geliyor, Başar Sabuncu geliyor, Beklan Bey geliyor deneme yapıyor. Tüm bunlar Muhsin Ertuğrul şemsiyesi altında oluyor. O yaptıklarımızı bugün yapabilir miyiz, yapamayız. Bugün bir görüş açıklıyoruz, "İşçi Partisine oy veriyoruz" diyoruz, soruşturma açıyorlar. Ya da İşçi Partisi diyor ki "bizi destekleyen aydınlar şunlar, şunlardır". Yukardan diyorlar ki, "Ne oluyor, 657 sayılı devlet memurusun sen. Nasıl yaparsın?" Canım ben görüşümü açıklıyorum, demeç veriyorum". (SARAL, 1999).

Zeybek Şehir Tiyatrolarında, Muhsin Ertuğrul'un isteği ile semt tiyatroları için oyunlar yazar. **Köroğlu, Dügün ya da Davul** oyunları burada sahnelenir. Bu dönem

Zeybek'in işçi oyunlarında da yoğunlaştığı dönemdir. **Grev ya da Referandum (1975), Kuşun İşçileri (1978)** oyunlarını bu dönem kaleme alır. 12 Eylül askeri darbesi sonrası kendi deyimiyle 1402'lik olan Haşmet Zeybek, kendisi dâhil 34 sanatçıyla birlikte Şehir tiyatrolarından uzaklaştırılır ve Yeşilçam'da senarist olarak çalışmaya başlar. **Aptal Kahraman, Şaşkın Ördek, Kızlar Sınıfı Tatilde, Sevdalılar, Halkalı Köle, Birlik Gecesi, Çark, Kimlik, Gazeteci Kız** adlı uzun metraj filmlerinin ve **Bay Alkollü Takdimimdir, Aygır Fatma, Serçeler Göç Etmez, Hanımın Çiftliği, Duygu Çemberi** adlı dizilerin senaristliğini yapar. Ayrıca TRT Ankara Televizyonu yapımı olan, 3 bölümlük **Zaman Zaman İçinde** adlı dizinin bir bölümünü yazar. Bir işi yaparken, o iş hakkında konuşmadan, kuram bildirmeden evvel deney yapmak ve incelemekten yana olan Haşmet Zeybek, sinema filmleri ve dizilerde küçük roller alarak oyunculuk da yapmıştır. İnsanın denize girmeden evvel dahi ayağı ile suyun ısınıp ısınmadığını örnekleyen yazar, meselenin buradan başladığını ve kişinin hayalcilikten gerçekliğe ancak o işi deneyimleyerek ulaştığını söylemiştir. Bu nedenle Haşmet Zeybek için oyunculuk meselesi, maddeyi tanımanın, yaptığı işi tanımanın bir parçasıdır.

"74 yılında, Muhsin Bey Şehir Tiyatrosu'na geldiğinde, "Yahu Hoca biz gericileştik mi de sen bizi buraya çağırıyorsun?" dedik. Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu, resmi ideolojinin bir tiyatrosuydu. Mesela biz 75 yılında Nazım Hikmet oynadık, ben o zamanlar Yazarlar Sendikası genel sekreterydim. Aziz Nesin de başkandı. Gecisini yaptık diye 8 yıl yargılandık. Şimdi Devlet Tiyatrosu'nda oynuyor, yani özel tiyatroların o dönemde üretken oyunları da şu an -benim Alpavut Olayı hariç- hepsi resmi ideolojinin oyunları oldu. Nazım oynanabiliyor, Aziz Nesin oynanabiliyor". (SARAL,1999).

Kısa bir dönem reklamcılık serüveni de olur. Ancak bu işi sevmez ve istediği verimi alamaz. Yazarın kendi arşivinde yer alan ve bizzat kendi el yazısı ile yazdığı yazıda reklamcılık ile ilgili olarak düşünceleri şu şekildedir:

"Reklamcılıkta genel kaidelere bir göz atalım; önce işi sevmek, mamulü sevmek, bunları sevmek düzeni sevmektir. Düzeni sevmek ise başka bir biçimde düzenlenmektir. Düzenlenmektir. Biçimlenmektir. İnsanlar başarılarına inanıyor, çalışıyor... Gerçi şöyle bir şey de var, halk teslim olunca direktiflere, halkın adına iş gören kamu kuruluşlarının bundan kurtulabilmesi mümkün değildir. Çünkü TV'de aynı... Kelimeleri verilmiş programlar... Bir reklamda bakın kaç denetim var: müşteri temsilcisi, reklamın patronu, bankanın reklam müşavirinin beğenisi, genel müdürün beğenisi, TRT'nin denetiminden geçip geçmemesi... Çocuklar reklama alet edilemez, büyükler edilir esprisi. İlk reklam uğraşım: Sedef Reklam, arkası yarın dizisi. Eksen kişisi avukat Haluk Kurtoğlu... İkinci işim Radar Reklam, sürüyor... Daha doğrusu beni sürüyor. En cazip gelen yanı

film çekebilir miyim? Ada ajans reklam rejisörü teklifi ve teklifin hemen geri alınması... Askere gidene kadar dayanabilirsem başka bir dünyaya açılacağım. Neler tanıyacağım? Buranın kişileri zavallı işçi-köylü ve inanmış militanlara benzemez. İnsan dışını sıkabilmeli de işveren temsilcisi falan olabilmeli. Kim bilir neler, ne ince ayrıntılar öğrenir... Bir toplumu hem dikine, hem yatayına, hem de kesitine öğrenmekte yarar var. İş dünyamızın içine uzanan başka bir kesit bu... Bir yanıyla da sanat dünyamıza iniyor. Her yanı birbirinden keskin kılıç”...

“Tolstoy’u anlıyorum, her gün neden elli sayfa yazarmış. Mesainin zorunluluğu her gün bana bir şeyler yazdırıyor. Bir yazara en büyük iyilik arada bir onu boş bir odada, kâğıt ve kalemle baş başa bırakmak... Ve dağarcığımda ne var ne yoksa sıkmak”.

“Reklam beynelmilel, mamul beynelmilel, düşünce milli. Gayri millilik mideden başlıyor”.

“Genç insanlara güven veriniz, gelecek veriniz, önlerini açınız ki anarşi-terör dursun. Bataklığı kurutunuz, sizler sinek topluyorsunuz. Köklü bir şey yapılmış değil, ölüm, işkence, zulüm neyi durdurabilir”.³⁸ (ZEYBEK’İN KENDİ ARŞİVİ)

Kafalar ve **Zilli Şıh** isimli oyunlarını 1402’lik olduğu dönemde yazar. Yine bu yıllarda; 1984-86 yılları arasında **Düğün Ya Da Davul** oyunu Ayşe Emel Mesçi rejisiyle Avrupa’nın pek çok kentinde turne yapar.

Zeybek, yazarlık ve oyunculuğun dışında yönetmenlik de yapmıştır. 1984 yılında Seden Kızıltunç Tiyatrosu’nda **Kereviz Festivali** oyununun hem yönetmeni olur hem de bu oyunda oyunculuk yapar. 1985 yılında Orçun Sonat Tiyatrosu’nda, **Kurtuluş’a Çağrı / Bilal-i Habeş** isimli oyunu yönetir. Onu takip eden bir yıl içinde de Hürriyet Gösteri Merkezi’nde Hadi Çaman’ın yönettiği **Ramazan Geldi Hoş Geldi** isimli müzikli gösteride süpervizörlük yapar. 1989 yılında, Şehir Tiyatroları’ndaki görevine iade edilir. Burada Yönetim Kurulu üyesi olur. Zeybek için Şehir tiyatrolarındaki ikinci dönemi başlamıştır. Bu dönemde **Kimlik (1990)**, **Ayran Geven (1992)** oyununu yazar. Zeybek, **Ayran Geven** oyununu nasıl yazdığını şu sözler ile anlatmıştır.

“Ben bu otuz yıllık serüvenimde üç darbe görmüş bir oyun yazarıyım. Bir tanesinde de şehir tiyatrosundaydım, 1402’lik oldum. İşte herkesin bildiği şeyler. Reklam metni yazamayacağım için film senaryosu yazarım diye başladım. Orada da tabii ben tavrım gereği üst düzeylerden falan başlamadım. Çarşı işi, kime ne geldiyse yazmaya çalıştım. Bu arada Ertem Eğilmez ile ilişkilerim oldu. Onunla

³⁸ Haşmet Zeybek’in notları arasında bulunan bu yazı, 1981’de Şehir Tiyatroları’ndan 1402’lik olarak uzaklaştırıldığı yıl, askere gitmeden önce Oktay Arayıcı’nın iş bulduğu reklam şirketinde çalıştığı kısa dönemde yazılmış o günkü düşünceleri...

beraber çalıştık. Derken, bunun benzeri bir senaryoyu Ertem'le birlikte oluşturduk. Bizim oralardaki gelenekler, görenekler, yasaların birbirine karışması olayını işledik”.

“Bu oyunda üç kuşak bir arada sahneleniyor. Bu benim on iki yıllık çabamın sonucu. Bir de çok sıcak, seyirciyi çok candan yakalayan ve bir mesajı olan oyun olsun istedim. Düğün ya da Davul'da olduğu gibi, açık biçimin kullanıldığı bir oyun. Bazı bölümler ekleyebiliyor, bazı bölümleri çıkarabiliyoruz. Bütünle parça arasında bir şey kaybolmuyor. Tabii burada bize Brecht estetiği yol gösteriyor”.

“Benim oyunlarımda naif bir tavır var. Bu tavır hoşuma gider. Ben çok sert söyleyeceğim bir şeyi çok gülerek söylerim mesela. Adama bir şey söylemiyormuş gibi gelir ama sonra kalır. Şimdi bu oyun istenirse bir ajit-prop oyun gibi de oynanabilir. İstenirse gırgır komedi gibi de. Yani iki ucu da açılan bir oyun. Biz ise bunun ortasında hem eğitsel, hem de öğretsel yanını denk tuturmaya çalışıyoruz”... (GERÇEK DERGİSİ, 1992;52).

Yazar aynı yıl (1992) bir orta oyunu olan **Fotoğrafçı** oyununu yazar ve Kenan Işık ile beraber yönetir. **Fotoğrafçı** oyunu 1. Türk Dünyası Tiyatro Günleri açılış oyunu olarak oynanır. Şehir Tiyatrolarının Araştırma Laboratuvarı'nda, Geleneksel Sanatlarımız Bölümü'nün yönetimine atanır. Görevinin bilinci ve sorumluluğu ile zaten Anadolu kültüründen beslenen oyunlar yazan sanatçı, bu dönem **Anadolu İnsanın Kültürel Kimliğinde Oyun** adında bir oyun yazar ve yönetir. Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu üzerine çalışmalar yapar. Şamanizm'i araştırır. **Şaman-Kozmogoni-Yaradılış, Faust** gibi eserler kaleme alır (1996-97). 1999 senesinde Bahtiyar Vahapzade'nin, **İkinci Ses** oyununun yönetmenliğini üstlenir.

Türkiye Yazarlar Sendikası Genel Sekreterliği ve de Tiyatro ve Televizyon Yazarları Derneği'nin 2. Başkanlığını yapan Zeybek; İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları sanatçılarının kurduğu İŞTİSAN Derneği'nin yöneticiliğini de yapmıştır. Yazar, **Hiç** Dergisi'nde **Meddahlık Sınavı** başlığı ile köşe yazıları yazmış, çeşitli dergilerde üslûbu, oyunları ve “Oyun Kuramı” hakkında pek çok yazı ve röportajı yayınlanmıştır.

1993 yılında **Dadaloğlu** (Adana Uluslararası Çağdaş Epope Sempozyumu), 1995'de **Evrensel Pezevenk Para** (Güzellikler Evi Oyuncuları), 1997'de **Uygarlık Çöplüğü** (Ağustos Kültür Merkezi), 2001'de de **Meddahlık Sınavı** (Tohum Kültür Merkezi) ve **Köroğlu / Döğüş Destanı** (Barbara Halk Sahnesi) oyunlarını yazmış ve yönetmiştir.

2004 yılına geldiğinde yazarlık yolculuğunun dönüm noktası sayılabilecek oyunlarından birisine imza atar. **Düğün ya da Davul** isimli oyunu ODTÜ Şenlik 70’de sahnelendiğinde Metin And, “*Seyirlikleri bilen mimus oyunlarına da geçebilir*” tavsiyesinde bulunur. Bu tavsiyeyi unutmayan Zeybek için seyirlik oyunlardan mitolojiye, mimuslara geçme vakti nihayet gelmiştir. Üzerinde 20 yıldır çalıştığı projesini hayata geçirir. **Theodora** ile 15 bölümlük olarak planlanan bir zincir oyun yazmaya başlar. Böylece seyirliklerden mitolojiye geçmiştir. **Theodora**’yı sahneye koymak 7 yılını alır. 2004 yılında Tiyatro Merdiven tarafından bir bölümü oynanır. Bizans’ça bir kelime olan ve Allah vergisi anlamına gelen **Theodora** oyununu 15 ayrı mekânda geçecek şekilde tasarlamıştır. Hipodrom, Ayasofya, Beyazıt Meydanı gibi...

2009 senesinde Türk edebiyatının ünlü öykü ve roman yazarı Orhan Kemal’in, **Eskici ve Oğulları** adlı romanından sahneye uyarlanan **Eskici Dükkânı**’nda oynar. Bu oyun ile olan tesadüfünü şöyle anlatır.

“Öyle bir tesadüf ki, Eskici ve Oğulları 1968 senesinde sahneye konduğunda ben oyunun şivelerinden sorumluydum. Aradan kırk sene geçti ve ben oyunda oynuyorum”...(DURSUN, 2008).

Yazarın **Son Oyundan İlk Öyküye** (2003), **Tarsuslu Aratos’tan Tarsuslu Paulos’a** (2004), **Deli Dumrul** (2005), **Dünyanın Aklı** (Mitolojik – Felsefi Seyirlik Oyun 2006), **Kerem İle Aslı** (2008), **Büyük Ülke Yok, Büyük Düşünce Var** (Oyun Kuramı, 2009), **Doğanın İnsana, İnsanın İnsana Oynadığı Oyun: Ölme – Dirilme Seyirliği** (2010) gibi oyunları olup sahnelenme olanağı bulamamıştır... Tablo 1 de Haşmet Zeybek’in oyunları yazım yıllarına göre kronolojik olarak yer almaktadır.

HAŞMET ZEYBEK OYUN LİSTESİ

SINIFLANDIRMA	OYUN ADI	YAZIM YILI
KÖYLÜLER VE TARIM İŞÇİLERİNİN OYUNLARI	İnsan Tortuları	1966
	Kalem Tutan Eli Öp	1966
	Irgat	1967
	Kanuncu / Toprak	1968
	Balta	1968
SEYİRLİK OYUNLARI	Düğün	1969
	Davul	1969
	Düğün Ya Da Davul	1969-70
İŞÇİ OYUNLARI	Grev Ya Da Referandum	1975
	Alpagut Olayı	1978
	Kurşun İşçileri	1978

KURUCUSU OLDUĞU GAZETE TİYATROSU İÇİN YAZDIĞI OYUNLAR	Bu Kaçınıcı Baskı	-
	Olaylarımız - Alaylarımız - İnsanlarımız	-
	Düzenbaz	-
	Bizim Mahalle	-
	Şaşkın Politikacı Abidin Bey	-
	Dadaloğlu	1972
	Derneklerle Mücadele Derneği	1973
	Karagöz Hacivat ve Arkadaşları	1973
	Dadaloğlu	1993
MUHSİN ERTUĞRUL'UN GENEL SANAT YÖNETMENLİĞİ DÖNEMİNDE İBB ŞEHİR TİYATROLARI İÇİN YAZDIĞI OYUNLAR	Köroğlu	-
	Dört Adım Çalışma Yöntemi / Köroğlu	1974
	Dört Adım Çalışma Yöntemi / Köroğlu	1975
	Kültür Üzerine	1975
	Köroğlu (Döğüş Destanı)	2001 (Muhsin Ertuğrul'un ölümü sonrasında tekrar ele alınmış)
1980 DÖNEMİ ve SONRASI OYUNLARI	Cihan Yandı Saliha	1982
	Zilli Şih	1983
	Kafalar	1985
	Kimlik	1990
	Ayrangeven	1992
	Evrensel Pezevenk Para	1994
	Evrensel Orospu Para	1995
	Anadolu İnsanın Kültürel Kimliğinde	1996
	Oyun / Bir	
	Şaman - Kozmogoni – Yaradılış	1997
	Faust	1997
	Fotoğrafçı (Ortaoyunu)	1998
	Gılgamış / Uygarlık Çöplüğü	1998
	Estetik Uygarlık Çöplüğü	-
	Yeni Korsan Düzeni	2000
	Karşılaştırmalı Mitoloji - Meddah	2001
	Meddahlık Sınavı	1999 – 2001
	Sinematografi (Ortaoyunu)	
	Mimus – Pantomimus	2003
	Theodora	
MİMUS OYUNLARI	Theodora 2	2002 – 2004
	Son Oyundan İlk Öyküye	2003
	Tarsuslu Aratos'tan Tarsuslu Paulos'a	2004
	Deli Dumrul	2005
	Dünyanın Aklı (Mitoloji, Felsefe, Seyirlik Oyun)	2006
	Kerem İle Aslı	2008
	Büyük Ülke Yok Büyük Düşünce Var (Oyun Kuramı)	2009
	Doğanın İnsana, İnsanın İnsana Oynadığı Oyun (Ölme - Dirilme Seyirliği)	2010

Tablo 1: Haşmet Zeybek Oyunlarının Tam Listesi

1.2 HAŞMET ZEYBEK'İN TİYATRO DÜŞÜNCESİ

Yazar, yönetmen, oyuncu Haşmet Zeybek tiyatro hayatı boyunca siyasi düşüncelerini oyunlarına yansıtmaktan çekinmemiştir. Oyunlarında köy seyirlik oyunlardan gelen biçimsel özellikleri kullanmış, bunu mitoloji ve felsefe ile birleştirmiştir. Zeybek, düşünen ve sorgulayan bir seyirci kitlesi yaratmayı amaçlamıştır. Sadece seyirciyi eğitmekle yetinmeyen Zeybek, kendi oyunlarında rol alan sanatçıların ufuklarında da bir yer açmayı denemiştir. Zeybek için Bertolt Brecht gibi birlikte çalıştığı oyuncularını yönlendirdiği ve bilgilendirdiği söylenebilir. Bilindiği gibi Brecht de epik tiyatro ile hem birlikte çalıştığı oyuncuların hem de seyircilerin, toplumu ve toplumsal süreci anlamasını amaçlamıştır.

Haşmet Zeybek'e göre bu dünyanın ve insanlığın, iki büyük sorunu vardır. Bunlardan biri aşırı zenginliktir, diğeri aşırı fakirliktir. Ona göre bütün kavgalar buradan çıkmaktadır.

Bu nedendir ki tiyatrocusu 2008 yılında Aydın Orak ile yaptığı bir söyleşide siyasi görüşünü, antikapitalist tavrını sadece sanat değil toplum nezdinde de ortaya koymaktan çekinmemiştir. Zeybek'e göre;

“Açlıktan rengi solan her yoksulun karşısında, korkudan rengi atan bir zengin vardır”. (ORAK, 2008)

Yazara göre sanat, atama ile bir görevin başına getirildiğiniz için, yapılabilecek bir iş olmamalıdır. **Dramatik** dergisinin “Gelenekten Geleceğe” başlıklı sayısı için hazırladığı ve TAL (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) soru ve cevaplarının yer aldığı yazısında bunu aşağıdaki şekilde dile getirmiştir.

“Hiçbir köylü, kafasına elma düştü diye yer çekimi yasasını bulamaz. Hiçbir kişi, hamamda taşı kalktı diye kaldırma yasasını bulamaz. Hiçbir işçi, çok eziliyor diye artı-değer teorisini bulamaz. Hiç kimse, tayinle tiyatroyu öğrenemez.” (ZEYBEK, 2011;75).

Zeybek'e göre sanat, bir amaç doğrultusunda yapıldığında, bir ideolojiyi barındırdığında anlam kazanmaktadır. Kapitalizmin topluma ve sanata büyük zararlar verdiğini düşünmektedir. Bununla ilgili yaptığı bir başka röportajda da şu sözleri söylemiştir.

“İnsan toplumlarının üstüne çöken bütün kötülükler: "Açgözlülük ve yükselme hırsı"dır. Kapitalizmde, siyaset ve sanat buna hizmet eder. Esas siyaset ve sanatın amacı açıklık olmalıdır. Bu felsefenin bir lütfudur. Açgözlülük, mal ortaklığı ile önlenabilir. Mal ortaklığı, kişisel mülkiyeti ortadan kaldırır. Ve bu yolda güçlülüğün çekiciliğini azaltır. Mal ortaklığı, yükselme hırsına karşı bir kale bedeni gibidir. Bilinci oluşturan imgeler seli, insan bedenini kuşatan; dünyaya, çevreye, insanların ilişkilerinden nesnelerin etkilenmesine - uzam - oluş - zaman - çağın koşullarıdır! İnsanın insana oynadığı bu oyun ancak bilimin öncülüğündeki zor oyunu ile bozulabilir”. (DURSUN, 2008)

Haşmet Zeybek ile birlikte çalışan ve onun **Zilli Şıh** oyunu üzerinde araştırma yaparak, oyunu aynı zamanda sergilemiş de olan Prof. Dr. Nurhan Tekerek, **Dramatik Dergisi** için hazırladığı **Uzun İnce Bir Yolda Deneyisel Bir Meddahlık Çalışması** **Zilli Şıh** başlıklı yazısında Haşmet Zeybek’in aşağıdaki sözlerine yer vermiştir.

“Biz isteriz ki insan insanın kurdu olmasın. İnsan insanın kaderini yazmasın. Ama bizi ve bizim güzelliklerimizi değil, kendi kötülüklerini birbirlerinden aldılar. Çeşitli tanrılar, tanrıçalar ürettiler. İçlerinde bazı Anadolu Tanrıçaları uzun süre yaşadı; sonra ünleri, şanları, hikâyeleri sürdü. Bunlar yüzünden şehirler birbirine girdi. Adalet, eşitlik bozuldu. Eşitlik, özgürlük, kardeşlik hep aranan, ama bulunamayan nesne oldu. Masal oldu, destan oldu! Biz meddahlara da bunları anlatmak düştü. Teknoloji geliştii, insanlar birbirleriyle haberleşmeye, birbirleriyle boğuşmaya başladı. Küçük âlemler, büyük âlemlerden koptu. Küçük kıyametler, büyük kıyametleri unutturdu. En büyük şeytan Amerika, bir yılan olup dünyayı yuttu. Tribün analiz diye bir taktik geliştirdi. Devletleri içten çökertti, din diye, ırk diye, mezhep diye, tarikat diye böldü böldü yönetti. Pandora’nın kutusunu Pentagon’a yerleştirdi. Ülkenin istikrarını bozacak, ahlakını silecek, herkesi korkutacak teröristleri yetiştirdi. Silah, uyuşturucu sattırdı. İnsanları yoldan çıkarttı. Dünyayı bir kargaşaya sürükledi. Savaşı, açlığı, yokluğu körükledi. Yalan, riya, hayal üzerine bir Amerikan rüyası, bir yaşama tarzı oturttu. Her ülkenin, her sorunun içine ellerini soktular. Fitne, fesat tohumları ektiler. Nesilleri okuttular, eğittiler, sonra da onları bir güzel seyrettiler. Tanrı bunlardan, olanlardan hoşnut değil! Öyleyse gelin Allah aşkına seyreyleyin gündemi. Yukarıdaki al gülüm ver gülüm!... Aşağıya böyle yansıyor!”... (Alıntılanan: SAVAŞ, 2005;46 Alıntılanan: TEKEREK, 2012;51).

Yukarıdaki paragraftan da anlaşılacağı gibi Zeybek, Amerika için ‘yılan’ benzetmesi yaparak siyasi tavrını ortaya koymaktan çekinmemiştir. Ayrıca mitolojik bir karakter olan *Pandora*’nın “kötülükler ile dolu kutusu” mitinden yola çıkıp, bunun Pentagon’a yerleştirildiğini söylemesi de yine siyasi tavrını metinlerine yerleştirdiğine bir örnek olmaktadır.

Ülkesini, milli değerlerini, köklerini ve kültürel zenginliğini metinlerine yansıtan Zeybek için asıl mesele, insanlar üzerine yapılan manipülasyonlardır.

İnsanları körleştirme, düşünemeyecek hale getirilmesidir. Zeybek durumu şu şekilde özetlemiştir:

“Ülkemiz satılıyor. Satılsın. Topraklar satılıyor. Satılsın. Fabrikalar satılıyor. Satılsın. Bankalar satılıyor. Satılsın. Biz bunları bir gecede millileştiririz. Ama beyinler satılınca, nesiller kaybolunca yapılacak bir şey yok. Emperyalizmin yönetme biçimi vardır. Mesafe körlüğü yaratmak... Geleceği kestirememek. İşte ideoloji burada gereklidir. Bunu da şöyle yapar: bütün müesseselere üçüncü sınıf adamı koydun mu, birinci sınıf adam yetişmez oralardan. İşte ülkenin geldiği yer bu! Şunu söylemezsem halkıma karşı aydın görevimi nasıl yerine getirmiş olurum: Şu anki kavga üçüncü sınıf insanların tepişmesidir. Bir şey anlamıyorlar. İki halkı birbirine düşürüyorlar. Sonra diyorlar ki, ya niye erken çıktık, geç girdik vs. Sonra patron diyor ki: ikizin de patronu benim. Şu kadar gideceksin, şurada duracaksın, şurada çıkacaksın. Ben bunları görmek zorundayım. Yoksa şu olur; Eşeğini dövmeyen palanını döven olur.” (ORAK, 2008)

Yaşadığı topluma karşı aydın sorumluluğunun bilinci ile hareket eden ve sanatını, toplumunu aydınlatmak ve de onu ileriye taşımak üzerine kumuş olan Zeybek, tiyatrocuların toplum karşısında sergileyecekleri duruşun önemini bilmiş ve bu duruş ile birçok yanlışın önüne geçilebileceğini savunmuştur.

“Sanat insanın genlerinden gelen bir şeydir. Yoksa her ay 15 bin bastır, aktör ol. Olmaz öyle şey. İnsanların üzerinde iki kötülük var. Aşırı yoksulluk ve aşırı zenginlik. Bunun ikisi de hastalıktır. Aç gözlülük ve yükselme hırsı yatar bunda. Aç gözlülük ve yükselme hırsı bireyciliktir. Sanat, bunları önleme sanatıdır. Sanat bunları eleştirir. Açgözlülüğü cimriliği... Bazı insanlar bundan gocunur. Bazı insanların da hoşuna gider. Açgözlülüğü, bireyciliği ne önleyebilir; Mal ortaklığı. Mülkiyet ortaklığı önleyebilir.”(ORAK, 2008)

Yazara göre sanatçının görevi; içinde yaşadığı medeniyetin kültürünü belleğine almak ve bunu yarattığı ürünlere katmaktır. Nasıl ki Euripides, Zeus’a karşı yazabilmişse oyunlarını, sanatçı da var olan iktidarın yanlış tutumu karşısında muhalif olmalıdır.

Zeybek için sanatçı; toplumun, o toplumda yaşayan bireylerin sorunlarını, temelde neye ihtiyacı olduğunu iyi fark edebilmelidir. Ve toplumun sorunlarını tiyatronun gündemine getirmesi gerekmektedir.

“Eğer bunlar tiyatronun gündemine girmezse, sanatçılar bunları alıp yok edecek duruma getirmezse, bunlar sürer. Bunu görmemiz gerekiyor. Brecht’in bir oyununu yaparsın, ilerici sanatçı görevini yapmış olursun. Yetmez! Hitler dönemindeki faşizm nasyonal faşizmdir. Bizim yaşadığımız faşizm ise, enternasyonal faşizmdir. Yani küresel faşizmdir. O zaman şu çıkıyor ortaya; biz dünyada faşizmi yenmek zorundayız. Ülkemizde yenemeyiz dünyada yenmeden.

Hep halkın halini, eğitimini sormamız gerekiyor. Adam, hastalığı için eczaneye uğrayacak. Ama biz ondan önce bakkala, manava uğrayabildiğini sormuyoruz. Bugünün teknolojisi bu dünyayı bitirmeye yeter. Dünyayı ortaklaşa kullanacağımız bir seccade, bir halı gibi görmemiz gerekiyor. Öyle bakmamız gerekiyor". (ORAK, 2008)

Zeybek'e göre bizim gibi kültürel zenginli olan, görsel sanatlar konusunda güçlü ve verimli bir mirası olan ülkelerin, tiyatro açısından zengin olması gerekir. Tabii bu, tiyatronun serbest ve özgürce yapılması ile mümkündür. Devletler, kendi gelişimlerine katkıda bulmak için bu özgür tiyatroyu desteklemeli hatta ve hatta daha fazla destek vermelidir. Çünkü tiyatro maliyet açısından ucuz yapılabilen, seyircisine kolayca ulaşabilen ve insanı geliştiren bir sanat dalıdır. Tiyatro sanatçısı, bir eseri sahneye koyarken hem kendisini geliştirir hem de seyircisinin gelişimine katkı sunar. Zeybek'e göre bir kere tiyatroya gitmiş veya bir oyunda rol almış bir kişi asla sıradan olamaz. Sanatçı, topluma vermek istediği mesajı, söylemesi gerekenleri özgürce söyleyebilmeli, sansür engeline takılmamalıdır. Unutulmamalıdır ki sanatçılar, kültürü geçmişten alır önce bugüne taşır, daha sonra da yazılı ve gelişen teknoloji ile birlikte hayatımıza giren dijital kaynaklar ile geleceğe miras bırakırlar.

*"Sözel sanatlarla uğraşıp da başı beladan kurtulan adam yoktur. Her zaman zalimlerin adı hatırlanmaz. Tam tersi mazlumların adı anılır. Halkına bir şeyler söylemek için bir şeyleri göze alıyorsan, bazı şeylerin fakında olman lazım. Çünkü ben halkı kandırmıyorum. Halkı uyarıyorum. İnsanlar, kurtuluşun, bireysel kurtuluştan olduğunu sanıyorlar. Hayır. İnsan bir tek kendini kurtaramaz. Çünkü o toplumun bir parçasıdır... Ne olur tiyatroyu serbest bıraksınlar. İnsanların önünü açsınlar. Hele benim oyunum **Düğün**, günümüzde öyle düğünler kalmamış. Eskiden üç gün üç gece düğün yapılırdı. Şimdi onlar yok. Korkarım bu kültür oyunumda kalacak." (ORAK, 2008)*

Haşmet Zeybek, "Geçmiş olmayanın geleceği de olmaz" savını ileri sürmüştür ve bu savdan yola çıkarak kültürel bağlarda ne kadar geriye gidilebilirse o kadar geriye gidilmesi gerektiğini savunmuştur. Bunu da "damarı damara bağlamak, kültürel akışı sağlamak" olarak ifade etmektedir.

Söz sanatını, ironiyi, halk ağzını başarılı bir şekilde metinlerinde kullanmış olan Zeybek, oyunlarının temeline; gelenekleri ve ritüelleri yerleştirmiştir. Günümüzde genç tiyatro sanatçıları arasında giderek yaygınlaşan, 'fiziksel tiyatro' ve bu tiyatronun bünyesindeki "ozan oyuncu" kavramı Zeybek'in zaten savunduğu bir kavramdır. Sanatçının branşlaşmasını doğru bulmayan Zeybek için iyi bir tiyatro sanatçısı,

tragedyalar ve köy seyirliklerde olduğu gibi kendi metnini yazabilmeli, yazdığını yönetip, oynayabilmelidir.

Zeybek'in metinleri doğaçlamaya açık olması ve halk kültürünü yansıtmaları açısından Commedia Dell Arte ile de ortak noktalar barındırmaktadır. Örneğin Commedia Dell Arte oyuncular, canlandıracakları oyun kişilerini hakkıyla anlatabilmek için vücut esnekliğini o ölçüde geliştirmek zorundadırlar. Zeybek'in son dönem oyunlarından olan, felsefesi ve siyasi düşüncesi ile biçimlendirdiği bir mimus oyunu olan *Theodora*, hem ödenekli hem özel tiyatrolarda çalışıldığı esnada, oyuncuların zihinsel, fiziksel ve felsefi açıdan kendilerini oyuna hazırlamak zorunda kaldıkları gözlemlenmiştir. Bir mimus oynayacak kadar akrobatik olması beklenen oyuncuların, Zeybek'i ve mitoloji anlayacak ölçüde de donanımlı olması sağlanmıştır.

Haşmet Zeybek oyunlarında karakterlerin duygusal derinliklerinden ziyade düşünsel derinliklerini ortaya koymaya çalışmıştır. Kişilerin bireysel sıkıntıları ile değil, toplum ve bireyin sistem karşısındaki çaresizliği ile ilgilenmiştir. Bunu yaparken de ironik bir üslup belirleyen sanatçı, sadece toplumun fotoğrafını çekmemiş, çaresizlik içinde kıvranan insana çözüm yolları da önermiştir.

Zeybek çatışmayı iki ana başlığa indirgemıştır. İnsanın insan ile olan çatışması ve insanın doğa ile olan çatışması...

Haşmet Zeybek, Brecht ile anılan epik tiyatroyu Türkiye'de uygulayan, sadece uygulamayıp epik tiyatro ile köy seyirlik arasındaki bağlantıyı kuran, bir ileri adıma geçip kendi kuramını üreten ve uygarlıkların halk tiyatrolarını yani köy seyirlikler ile mimusları birleştiren kişi olmuştur.

Yavuz Çelik, epik tiyatro neden ve nasıl yabancılaştırır sorusunu cevaplarırken Haşmet Zeybek ile Brecht arasındaki benzerliğe şu şekilde değinmiştir:

“Brecht'in epik tiyatrosundaki “yabancılaştırma etmenini” Haşmet Zeybek'in tiyatrosunda da görüyoruz. Brecht; yabancılaştırma etmenini “bir olayı ya da karakteri doğallığından, bilinip tanınmışlığından ve akla yatkınlığından sıyrarak seyircide şaşkınlık ve merak uyandıracak bir kılığa sokmak” şeklinde tanımlamıştır. Bu etmenin etkisinde kalan seyirci, nesnel ve tarafsız bir tavırla oyunu değerlendirme olanağına kavuşacaktır. Sahnede görülen ve aktarılan olayın ardına kalıp da görünmeyen ama mevcut duruma veya olaya neden olan gerçekler de bu etmenle birlikte daha kolay ortaya

çıkacaktır. Yani Brecht'in ısrarla başvurduğu bu etmenin amacı, gerçeklerin kendisinden çok, mevcut gerçeklere neden olan ve onların arkasında yatan olayları seyircinin düşünmesini ve görmesini sağlamaktır. Brecht'in bu etmeni seyirci üzerine odaklanmaktadır". (ÇELİK, 2010;118)

Haşmet Zeybek'e göre tiyatro bir çıkmazda ise toplum da o çıkmazın içerisinde. Bu çıkmazdan da sadece 'öze' dönülerek kurtlanabileceğini iddia etmektedir. Sanatçılar, halk, özüne, kültürüne dönmeli ve sanatını bunun üzerinden inşa etmelidir. Başka ulusların tiyatrosu ile bir ulusun tiyatrosunun yapılmayacağını söylemektedir. Bu nedenle Zeybek'e göre büyük ülkeler değil, büyük kültürler vardır. Bugünün dünyasının savaşa ya da daha fazla teknolojiye ihtiyacı olmadığını düşünmektedir. Zeybek'in ileri attığı görüşlerine göre, teknoloji o kadar ilerlemiştir ki günümüz dünyasını belki beş defa yok edecek kadar büyümüştür. O nedenle günümüz dünyasının ihtiyacı teknoloji değil, dayanışma ve kardeşliktir. Zeybek'e göre bu da ancak kültür ile olabilecektir.

"Bugün dünya kültürü dibe vurmuştur. İnsanlara boğuşmaktan başka bir şey kalmadı. Herkes kazık atıyor. Bu dünyanın adı para merkezli dünya... Her şey para tabii; din, kültür, her şey para. Dünya insan merkezli olmalıdır. Tüm araçlar insana hizmet etmelidir". (YÜKSEL, 2013; 35).

Zeybek, insanların eşya merkezli yaşayıp, eşyaya tapar halden uzaklaşmadığı sürece sanatın da bunun göstergesi olacağını düşünmektedir. Ona göre bugünün sanatı çoğunlukla; bir objeyi, bir nesneyi ya da kişiyi tanıtmak amacı ile yapılmaktadır. En büyük eleştirilerinden biri de tiyatro adına yapılan parodilerin, halk tarafından ya da sanatseverler tarafından "sanat" olarak adlandırılıyor olmasıdır.

"Kovboy filmleri oynanıyor. Birisi bu kovboy filmlerinin parodisini yapıyor ve çok büyük paralar kazanıyor" (YÜKSEL, 2013;36).

Yazara göre insanın bu dünya üzerinde karşılaştığı iki büyük oyun vardır ve tiyatronun çatışması bu iki büyük oyunla kurulmaktadır.

"Provasız geldiği, 'Dünya Sahnesinde' insan, iki oyunla karşılaşır. Birinci küme: Doğanın insana oynadığı oyunlar. İkinci küme: İnsanın insana oynadığı oyunlar. İnsanın insana oynadığı bu oyun ancak bilimin öncülüğündeki zor oyunu ile bozulabilir". (DURSUN, 2008).

Zeybek; kendi kültür bağı Koroğlu'ndan Karacaoğlu'na, Pir sultan Abdal'dan Dadaloğlu'na doğru tanımlamaktadır. Ona göre kültürel kimliğimizin kaynağı ozandır. Ve ozan olmak için sanatçının özgür olması gerekmektedir. Destan anlatan, bulunduğu

yörede hem oyuncu hem yazar hem de kendi kurduğu oyunun yönetmeni olan ozan, gösteri bittikten sonra bilge ve saygın kişi olmalıdır. Ve bilgilik özgürlüğü gerekli kılmaktadır. Yazara göre İslam'dan sonra bu saygın kişilik, karşımıza meddah olarak çıkmaktadır. Gölge oyununda *Hacivat-Karagöz*, ortaoyununda *Kavuklu-Pişekâr*'a dönüşmektedir.

Haşmet Zeybek “*anlatacak bir sözü olan kişi, muhakkak bir yolunu bulur ve o sözü söyler*” demiştir. Sanatçının tanımlamasıyla; gerek gölge oyununda gerekse de ortaoyununda bütün tipler, ipe dizilmiş tespih taneleri gibidirler. İpe dizilmek, bir disipline girmektir. Ve her ipin ucunda bir imame bulunmaktadır. Zeybek için imame; düzen ve dünya görüşü demektir. Metinli tiyatroya gelindiğinde ise imame bazen yazarın bazen yönetmenin elindedir. Zeybek'e göre imame yani dünya görüşü, ‘halk’ adına olmalıdır. Önemli olan zaman-mekân içerisinde oyuncu-yönetmen-yazar dengesinin bozulmamasıdır. İmamenin doğru ellerde olması gerekmektedir.

Haşmet Zeybek, günümüz Türk tiyatrosunda yazarın da yönetmenin de algılama sorunu çektiğini düşünmektedir. Bu konuyla ilgili Yeni Tiyatro Dergisi yazarlarından Yetkin Yüksel ile yaptığı söyleşi de şunları söylemiştir:

“Bizim yazarların iki sorunu var. Bir, kendi sansürü var. İki ise, okuduğunu zor kavıyor ve muhalefet edemiyor. Bu nedenle sisteme uygun, uysal oyun yazarları çıkıyor. Diyalektik bilmedikleri için de çatışmayı ortaya koyamıyorlar. Çatışma olmadıkça tiyatro olmaz. Diyalektik yöntem, nasılsa Marksist bir yöntem, solcu bir yöntem olarak algılanıyor. Hâlbuki diyalektik yöntem, İslam âlimlerinin de denedikleri yöntem olan ‘çebel yöntemi’ ile çalışır. Diyalektiği en iyi kullananlardan biri de İbn-i Haldun’dur. Mesela, toplumda iki hastalık vardır. Biri çok zengin, diğeri çok fakir... Bu toplumsal gerçeklik üzerine haydi gelin oyun yazalım. Böyle oyun yazamazsınız.” (YÜKSEL, 2013; 38-39)

“Oyun sokakta yazılır. Sokağın alt bilgisiyle, senin üst bilgin birleşir ve farklı bir bakış açısıyla ortaya bir teori koyarsın. Sonra bu teori ürer gider.” (YÜKSEL, 2013;39).

Yazar için önemli olan kültürel dönüşümün iyi kavranmasıdır. Geçmişten geleceğe dönüşüm kültürünün diyalektik özünü yitirmemesi önemlidir. Geçmişe, geçmişten gelerek geleceğe bakanın, onu irdeleyenin, bir dünya görüşünün olması gerekmektedir.

Haşmet Zeybek, yaşamın kendisinin diyalektik bir gelişme içerisinde olduğunu belirtmiştir. Tiyatro canlılığını ancak diyalektik yöntemi kullanarak koruyabilir. Nasıl

ki tiyatroyu tanımlarken iki oyuncu bir seyirciden oluşan gösteridir diyebiliyorsak, burada birinci oyuncunun tez, ikinci oyuncunun anti-tez, seyircinin de sentez olduğunu görmemiz gerekmektedir. Zeybek'e göre bu sistem diyalektik ile anlatılabilirse gösteri devrimci bir gösteri haline gelecektir.

Haşmet Zeybek, devletin değil halkın sanatçısı olmak istemiş, bütün sanat hayatı boyunca da yazdığı, oynadığı ve yönettiği oyunlar ile buna hizmet etmiştir. Yaratığı sanat ürünlerinin evrensel ve milli olmasını önemsemiştir. Ona göre evrensel olmayan bir estetik düşünülemez. *“Bir sanat eserinde milli olan şey tavırda, biçimde, sözde gizlidir. İçerik ise daima demokratiktir”* demiştir.

Yazara göre Türk halkı tiyatroyu sevmektedir. Ona göre mevlit de bir tiyatrodur. Zikir de bir oyundur.

“Beni üzen, beni kahreden şudur; halkım öyle bir hale geldi ki, biyolojik varlık haline düştü. Halkımın ironisini sildiler. Mecazı sildiler. Mizahını sildiler. Bunun yerine çatışma kültürü, sokak kültürü, dayak kültürünü getirdiler. Ve böylece benim halkım sanatsal değerini, dolayısıyla insani değerlerini kaybedip, bir biyolojik hayvan yerine geldi. Bir üretim davarı haline geldi. Ve şuan bir Nasreddin Hoca, Karagöz, Pir Sultan çıkamaz. Esprisini kaybetmiş bir toplumun esprisi olamaz.” (ORAK, 2008).

Haşmet Zeybek, medeniyetin kökünün Anadolu topraklarında bulunduğunu ve asıl önemli olanın bunu doğru bir biçimde anlatabilmek olduğunu söylemiştir. Ona göre Türk tiyatrosundaki asıl sorun felsefidir.

“Türk Tiyatrosu'nun sorunu felsefidir! Türk Tiyatrosu'nun felsefesi, ironisi, üslubu, kökündeki kültüründen kopukluğudur. Bunu şöyle anlatabilirim: Kerbela'yı düşünün; Hüseyin'in yetmiş ferdi öldürülüyor, sıra kendisine gelinceye kadar... Neyi öğreniyor? Sabretmeyi. Bundan büyük trajedi var mıdır? Hangi trajedi buna yaklaşabilir? Bizim tarihimiz, kültürümüz, felsefe derken bunu demek istedim. Topluma bakabilmek! Burada tiyatro yazarına büyük iş düşüyor. Kemal Tahir yaşarken dışarıdan gelen bir yazar "romancıyım" diyerek Kemal Tahir'den görüşmek için randevu istiyor. Kemal Tahir'de "200 yıllık bir millettten romancı mı olur" diyor... Şu hayran olduğumuz kültür, kültür değil! Amerikan kültürü pragmatik bir kültür. Buna özenerek bir yazar ne yazabilir; hiçbir şey yazamaz, bundan bir şey olmaz! Tarih bunu gösteriyor. 1947 yılında Harvard Üniversitesi'nde bir felsefe toplantısında bir Amerikan Felsefesinden bahsedilebilir mi? diye bir soru sorulduğunda oturumdaki herkes gülüyor. Ama bugün edilebiliyor. Ancak bu felsefe, felsefe değil, pragmatik bir felsefedir; insana hayır getirmez. Yani, satıyorsa her şey iyidir demek anlamına gelmez!”

“Bazı oyunlar yazarını çok popüler yapar. "Düğün Ya Da Davul" oyunu da beni popüler yapan bir oyunumdur. "Alpagut Olayı" da Almanya'da oynadığı

zaman büyük yankı yaptı. Yaygınlık ve saygınlık ters orantılıdır. Her yaygın olan saygın olan anlamına gelmez. Beni ben yapan şudur: Sokrat demiş ki: "Doğru adam işini doğru yapandır". Ben mesleğimi doğru yapıyorum, severek yapıyorum; o da beni seviyor..." (DURSUN, 2008).

Haşmet Zeybek'in yazarlık yolculuğunda ilk dönem tiyatro oyunları; köylüler ve tarım işçilerinin sorunlarını anlatan oyunlardır. Konuları itibariyle kırsal alandaki var olan çelişkileri ele almaktadırlar. Yazarın gençlik yıllarını geçirdiği bölgeler olan Çukurova ve Toroslar, oyunlarda yer almaktadır. Ancak bu oyunlar sadece Torosların ya da Çukurova'nın sosyolojik manzarasını gözler önüne sermez, aynı zamanda hak ve özgürlükler, ağılık sistemi gibi konuları da irdelemektedir. Zeybek, halkı kendi dili ve deyişleri ile anlatmaktadır. Halka ait sorunları oyunlarında konu edinmiştir.

Daha o ilk dönemlerinde hem üslubu hem de biçimi üzerinde gideceği yolu belirlemiştir. Tekerlemeler, halk deyişleri ve halk ağzını oyunlarında her daim kullanan Zeybek, 1966 yılında yazdığı ve zeki bir köylü çocuğunun okuyarak köyüne ve çevresindekilere yararlı bir yönetici olmasını anlattığı **Döllenpe**³⁹ adlı oyunu ve ondan kısa bir süre sonra yazdığı **Kalem Tutan Eli Öp** oyunu, birbirinin devamı niteliğindedir. **Theodora** oyununda deneyimlediği "nehir oyun yazma" denemesinin ilk örnekleri burada görülmektedir.

Hayatın her alanında iyi bir gözlemci olmaya çalışan Zeybek, lise defterlerinden birinde, 6 Şubat 1967 tarihini not düşmüş ve kendi hayatına dair ilginç bilgiler kaydetmiştir. Zeybek, **Bir Hatırat** adıyla yazdığı anısında, defterine 83 tuluatçının ismini kaydetmiş, bunlardan bir kısmıyla çalışma olanağı bulduğunu belirtmiş, tatillerde farklı birçok yerde geçici işçi olarak çalıştığını kaydetmiştir. Çukurova'ya pamuk toplamak için gittiği işçilik serüveninden geri dönüşünde daha ellerindeki nasırlar iyileşmeden **Irgat** oyununu yazmıştır.

Irgat oyunu ile ODTÜ'de yapılacak olan şenliğe katılmaya karar veren yazar, oyunun provalarını da köylerde, köylüler ile birlikte yapmıştır. Gündüz köylüler ile birlikte pamuk toplayan Zeybek ve arkadaşları, akşam da traktörler ile köye gelip, traktör römorklarını ya da kamyon kasalarını sahne yaparak ve farlar ile bu yaptıkları sahneyi aydınlatarak köylülere **Irgat** oyununu oynamışlardır.

³⁹ Yöre deyişine göre babası belli olmayan, piç anlamına gelmektedir.

“25 Mart 1968’de Irgat’ı oynadık. Sanki yer yerinden oynadı. İşte proleter devrimci tiyatro! İşte halkın tiyatrosu! Köyden fıskıran tiyatro! Devrimcilerin köy romantizmi yaptığı, kıra, köye gitmeye hazırlandığı bir dönemde biz köyden gelmiştik. Köy seyirlik oyunları çağdaştırmıştık”. (ZEYBEK 2016;49).

Genç yaşında akademisyenlerin ilgisini çeken, açık biçim, halk edebiyatının üslup ve dili ile yabancılaştırma öğelerini oyunlarında kullanarak geleneksel olan ile moderni birleştiren Zeybek, seyirlikler ile ağacığın yaprağını tutarken, mitoloji ile onun köklerine kadar inmiştir. Onun tiyatro anlayışında mitoloji, köklere inmek ve buralardan beslenmek önemli bir yer tutmaktadır. Yazar hemen hemen her söyleminde *“mitolojisi olmayanın ideoloji olmaz”* demektedir. Zeybek, sanat hayatı boyunca yarının doğurgan, üreyen tiyatrosunu kurmayı amaçlamıştır.



Resim 2: Irgat (ZEYBEK 2016;129).

Haşmet Zeybek, kurmak istediği doğurgan tiyatroda, tiyatro ve toplum ilişkisinin arasında olması gereken bağı şöyle tanımlamıştır:

“Sanatı, hayatın üç olgusundan ayıramayız: Ekonomi-siyaset-kültür. Bütünü kavramak için parçaları, parçalar arasındaki ayrımı iyi öğrenmeliyiz. Parçaları öğrenebilmek, açıklayabilmek için de bütünü kavramalıyız. Kültürel yapının bir parçası olan tiyatroyu, kendi içinde bir bütün olarak düşünürsek, bunun parçalarının canlı ve yaratıcı bir biçimde üretime katılması gerekir. Bugün tiyatrolarımız da bilinçlenme çabası içindedir. Tiyatronun örgütleyici yönü diğer sanatlara baskın çıkar. Diğerleri gibi, seyircisine kesin sonuçlarla gelmez. Seyircisiyle birlikte ortaya konan tiyatro olayının değişmesi ve gelişmesi söz konusudur. Onun için yazar, yönetmen, oyuncu, teknik eleman, yani tümünün kolektif üretimin içinde olması zorunluluğu vardır. Kitlelerle, kopmaz, canlı

bağlar kurmak isteyince, eskiden, yeterli açıklık getirmeyen biçimini tepeden turnağa değiştirmek zorundadır. Bağları da gene örgütlü sınıftan, onun bilincinden, en ileri, en devrimci ve doğru açıklamalardan yola çıkarak kurmak şarttır". (SANAT DERGİSİ,1974).

Zeybek'e göre tiyatronun örgütlenmeye ayak uydurmamasının nedeni sanatçılardır. Tiyatro bugün bir sancı çekiyorsa bunun nedeni yarın ki doğurgan tiyatronun gelecek olmasıdır. Bugün yapılan şey eski biçimler içerisinde yeni özlerin verilmesi iken yarın bu durum özün, gerçek biçimi doğurması yönünde olacaktır. Ona göre bu anlayışla birlikte olması gereken kültür işçiliği, kültür militanlığıdır. Bu anlayış içerisinde yazardan rejisörüne kadar herkesin birer sahne teknisyeni olduğunu düşünmektedir. Amaç, tiyatro işinin en yaratıcı ve en üretici şekilde yapılmasıdır. İşler arasında ast-üst ilişkisi, kast sistemi olmaması gerektiğini düşünmektedir. Sanatçı, uzmanlık adı altında köleleştirilmemelidir. Sanatçı parçayla uğraşırken bile bütünden sorumlu olmalıdır. Zeybek'e göre bu ortak yaratım; rejisörü ve yazarı biçimsellikten, oyuncularını teşhircilikten, teknik elemanı esir olmaktan kurtarmaktadır. Parça ile bütün arasında yaratıcı bir biçimde diyalektik bağ kurulur ise tiyatro sanatı kişilikler savaşından arındırılacak, ortaklaşa bir yaratım olacaktır. Üretken tiyatro bu şekilde doğacak ve her oyunu bir öncekinden daha ileri taşıyacaktır. Böylece güncel ve acil olana eğilebilecek ve tiyatronun bilimsel atölyesi bu anlayışla işler hale gelecektir. Ortak karar, ortak üretim faaliyeti gerçekleşmiş olacaktır.

"Ben, mesleğimi çok seviyorum; gece gündüz kafa yoruyorum. Çünkü düşünüyorum ki; tiyatro hangisi? ikisi de değil!.. Edebiyat değil, sinema değil... İnsanın yine insana karşı kullanıldığı bir meslek olduğu için tiyatronun ayrıcalığı var. Tiyatro bağımsız olmalı, ayakları üstünde durmalı, seyircisiyle ilişkisini kuran bir sanat dalı ve meslek olduğunu haykırmalı. Bakınız, mesela bütün yazarlar; roman, şiir ve hikâye yazarlar, entelektüel olduklarını ispatlamak için oyun yazarlar; Victor Hugo da bunlara dâhildir..." (DURSUN 2008).

"Üçüncü sınıf beyinleri kurumların başına getirirseniz gölgesinde ot bitmez. Hizmet alımı diye dört Mevlana, beş Yunus, altı Nasreddin Hoca, yedi Mehmet Akif alınamaz. Bilim-Sanat, Bezirgan-Tüccar anlayışından ayrı bir şeydir. Halk kültürünü unutmuş kafalar, müzik kutusu gibi olur. Sadece para atınca çalışır. Onun için her şey para değildir. Hele kültür hiç değildir." (DRAMATİK, 2011;76)

Haşmet Zeybek ilk oyunlarından itibaren ekipler kurmuş, insanlar ile birlikte çalışıp, alan çalışması yapmayı önemsemiş, bir başka söylem ile 'oyun oluşturmayı' deneyimlemiş bir yazardır. Onun sanat ve tiyatro hakkındaki düşüncelerine yakından

bakacak olursak, ilk evvela yola başladığı köy seyirlikler ile ilgili düşüncelerine bakmak gerekmektedir.

1.2.1 Haşmet Zeybek’in Köy Seyirliklere Bakışı

Gelenek bir ucuyla bu güne, öbür ucu ile düne açılmaktadır. Geleneksel kültürümüz dediğimiz, başı sonu donuk, ölü kavramlar değildir. Bu kavramlardan yola çıkan Zeybek, köy seyirlikleri doğaçlama olarak herkesin rol alacağı ritüeller olarak tanımlamıştır. Köy seyirlikler için “*modern tiyatronun prehistoryasıdır*” yani tarih öncesidir diyen Zeybek, geleneksel kültürümüz olan köy seyirliklerin de donuk, ölü kavramlar olmadığını yaşayan bir kültür olduğunu düşünmektedir. Haşmet Zeybek, “*Ben köylü oyunları yazıyordum, seyirlik oyunlar yazdığımı bilmiyordum*” demiş, batılının tiyatronun temeli olarak mimusları dikkate aldığını fark edince de kendi temel kültürünün, öz kültürümüzün seyirliklerden geldiğini fark etmiştir.

Haşmet Zeybek, hem seyirliklere hem de mitoslara eğilmiştir. Çünkü ona göre kök buralardadır ve her ikisi de “*oynayan insan*”dan gelmektedir.

Zeybek’in tiyatro için temel meselesi; yeni bir üslup, yeni bir oyun tarzı sunmak olmuştur.

Seyirlik oyunların ilkelden gelişmişe, basitten karmaşığa, mitolojiden ideolojiye doğru bir yol izlediğini belirten yazar, *çağdaş devrimci diyalektik tiyatronun* da ilk verisi olarak seyirlik oyunları görmektedir. Hem biçim hem de üslup olarak kapalı biçim oyunlardan farklılık gösteren, açık biçim oyunlar ve seyirlik oyunlar için, oyunun sahnelenebilecek alanlarının da farklılık göstermesi, kapalı İtalyan kutu sahneler sıkıştırılmadan, biçime uygun olarak mimarinin gelişmesi gerektiğini düşünmektedir. İlla ki meydan oyunu kapalı bir alan içerisine alınacaksa bu; mimarisi kubbeli cami veya hamam karışımı olan, ortada oyun sahneleyecek biçimde bir sahne düzeni ile olmalıdır diye düşünmektedir. Ancak böylesi bir durumda ulusal kültür, ulusal biçim, ulusal mimariden söz edilebileceğini söylemektedir. Kültür emperyalizmine karşı bağımsızlığın ancak bu şekilde sağlanabileceğini belirten Zeybek için önemli olan, “ulusal biçim”i, “demokratik öz” ile birleştirmektir.

Köy seyirlik oyunlar, Haşmet Zeybek'in söylemi ile ulusal kültürün kılcal damarlarıdır.

“Çünkü her ulus kendi geleneği ile gerdeğe girer, çoğalır, bereketlenir. Onun için düğünlerde, bayramlarda, yılın özel günlerinde, “oyun çıkarma, oyun yapındırma, oyun öykünme, oyun yansılama” vb. gibi oyunlar oynanır. Köylü, bu geleneksel mirası, dedelerinden devralır, gençlere bırakır. Usta-çırak ilişkisi olarak sürüp gider. Meydanlarda, harman yerlerinde, kışın kahvehanelerde, odalarda sürdürülür”.

“Oyun gereksinimi, köylünün yaşantısının daha verimli olması, toprağın bereketli olması, hayvanın bol etli, sütü olması için, oyunlara gönüllü olarak katılır”.

“Yüz yılların geçmesi, doğanın deneylerle çözümlenmesi, ritüelleri zorunlu katılımdan, gönüllü katılıma dönüştürmüş, olay bilinçsizce bir eğlence olarak günümüze gelmiştir”.

“Oyunlar, köylünün kendi olanakları ile biçimlenmiştir. Köylü, oyunların oynanacağı yeri, zamanı bilir. Oyuncu-seyirci ayrımı olmadığı için; hem seyirci hem oyuncu olarak gelir ve oyuna katılır”.

“Kanavasız bilinen oyun, el birliği, gönül birliği ile oluşturulur”.

“Hiçbir kültür kendi başına çıkıp gelmez! Bu günkü kültürümüz çeşitli kültürlerin karmaşasıyla oluşmuştur.”

“Anadolu oyunları; soy olarak Orta Asya kültürü, yer olarak; Anadolu kültürü, din olarak İslam kültürüdür.” (ZEYBEK S:15 2002).

Köy seyirliklerde, tiyatrodan, geleneksel ve modernin birbirini dışlamadığını aksine iç içe olduğunu belirten Haşmet Zeybek, yöreselliğin ulusallığı, ulusallığın da evrenselliği dışlamadığını düşünmektedir. Haşmet Zeybek'in **Alpagut Olayı** isimli oyunu yöreseldir ancak özü itibarıyla evrenseldir. Yazarın kendi söylemi ile üretim-üleşim-yönetim dünyada kaldıkça bu oyun evrensel olarak kalacaktır.

Yazara göre, ulusal olmak bir üslup, bir stil, bir tavır gerektirmektedir. Yapılan işin, yazılan bir metnin sanatsal bir derinliği olmalıdır. Köy seyirliklerde en küçük bir öge dahi bize kadar süzülüp gelen binlerce yıllık birikimin ürünüdür. Hint Efsanesindeki menekşenin, **Bahar Noktası** oyununa ulaşması buna örnek gösterilebilir.

Geleneksel kültürümüzün bize kadar gelen binlere yıllık birikimini *“Gılgameşten başlayıp, Haz Ali'den geçip, Köroğlu ile günümüze gelmesi”* gibi

diyerek açıklamıştır. Zeybek, bütün bu öğelerin, zaman ve mekân içinde gelişerek, dönüşerek, zaman zaman anlatılarak, zaman zaman da yazılarak bizlere kadar ulaştığını söylemektedir. Bizlerden de gelecek nesillere aktarılacaktır.

“Cumhuriyetin kurucu kuşağı kültür konusunda şuna yönelmişler mesela, bu topraklar üzerindeki Sümerler de bizim soyumuz deyip Sümerbank'ı kurmuşlar. Etiler de bizim soyumuz deyip Etibank'ı kurmuşlar, İstanbul Bizans ve Osmanlı başkenti olduğu için hiç dokunmamışlar. Onun için Ortaoyunlarına, İstanbul'da üretilen şeylere redd-i miras etmişler. Yeni bir şehir kuracağız diyerek. Yani Hititlere sahip çıkan Bizans'a niye sahip çıkmaz anlamak zor”... (SARAL 1999).

Zeybek'e göre; körleşmiş bir yönetmen, sağırlaşmış oyuncular, dilsizleşmiş bir yazar, çağın teknolojik donanımları içerisinde en güzel mekânlarda oyunlar oynasa da bu tiyatro açısından faydasızdır. Ona göre sanatçı tıpkı Sokrates gibi Atina'nın at sineği olmalı, yöneticileri uyarmalı ve kendisine getirmelidir.⁴⁰

“Türk tiyatrosunun kendisini bir eldiven gibi çevirip yepyeni gözlerle bakması gerekir. Bu da yeni felsefe ile olur. Çünkü yeni eskimeyendir. Türk Tiyatrosu, Türk kültürüne bağlı olarak köklerine, geleneğine dönmelidir. Neyi, nerede bulurum koşturmasıyla bir yere varamaz. Bu tavır ancak kültürü metalaştırır, alınıp satılır hale getirir. Bu da emperyalist kültürün işine yarar... Karacaoğlu, Dadaloğlu, Köroğlu vb. benzeri halk hikâyeleri, taş baskıları tiyatrodaki yerini almalıdır.” (ZEYBEK, 2011;103).

1.2.2 Haşmet Zeybek'in Mitolojiye ve Mitoslara Bakışı

Haşmet Zeybek, Anadolu kültürüne, o kültürün söylencelerine ve bunun günümüze olan yansımalarına büyük önem vermiştir. Anadolu bilimi üzerine kafa yoran Zeybek, kutsal metinler dâhil olmak üzere her türlü mitolojik kaynakları, felsefeleri inceleyerek, insanın var oluşundaki temel meseleleri sorgulamıştır. Hem söylenceleri hem de dini metinleri farklı bir yaklaşımla okuyan Zeybek, dini metinlere, kutsal kitaplara sızmış olan destanların, söylencelerin izini sürmüştür. Bunu yaparken de ironik bir üslup kullanmayı alışkanlık edinmiştir.

⁴⁰ Felsefenin babası sayılan Sokrates kendini at sineğine benzetirdi. Tatsız biçimde ısıran yapışkan, rahatsız edici ama zarar vermeyen bir sinek... “Ben tanrının, devletin başına sardığı bir atsineğiyim, her gün her yerde sizi dürtüyor, uyarıyor, azarlıyorum; peşinizi bırakmıyorum. Benim gibi bir kimseyi kolay kolay bulamayacaksınız. Onun için, size, kendinizi benden yoksun bırakmamanızı öneririm. Belki de, ansızın uykusundan uyandırılan biri gibi, canınız sıkılarak, Anytos'un öğüdüne uyar, beni kolayca vurup öldürebileceğinizi sanır ve tanrı size acıyıp başka bir atsineği gönderinceye kadar, yaşamınızın geri kalanında gene uykuya dalarsınız. (PLATON, 1998; 66)

Onu daha iyi anlayabilmek için “söylence” kavramının ne olduğunu iyi anlamak gerekmektedir.

“Türkçemizde ‘söylence’ diye anılan ürünlerin eski Anadolu dilindeki karşılığı ‘mitos’tur.” (A- EYÜBOĞLU, 1998;8).

“Söylence (mitos) düşünen kişinin kendini doğa ile özdeşleştirmesidir. Söylence bir yaratmadır, bir üründür, onun da kaynağı doğa karşısında düşünmek, soru sormaktır. En ilkel söylencelerde bile kişinin doğaya sorduğu bir soruya, gene soranca verilmiş bir karşılık saklıdır”. (B- EYÜBOĞLU, 1998;12).

“Yeryüzünde, en gelişmiş, en ileri sayılan dinler bile söylencelerin ürünü olmaktan öteye geçemez. En usçu sayılan din, kaynağını us dışı söylencelerde bulur”. (B- EYÜBOĞLU, 1998; 13-14).

Söylence yani mitos, mitler, tarih boyunca yazarların ilham kaynağı olmuşlardır ve olmaya da devam edeceklerdir. Tragedyalardan bu güne değin birçok oyun yazarı mitlerden ve onların fantastik dünyasından esinlenerek yeni eserler üretmişlerdir. Bu aynı zamanda güçlü bir kültürel alt yapının varlığını anlatmaktadır. Tarih boyuna varlık göstermiş uygarlıkların inançları ve geleneklerinin bir kısmı söylenceler ile günümüze kadar gelebilmişlerdir. Bu insanın doğa ile tabiat ile yaşamışlığının bir ürünüdür. İsmet Zeki Eyüpoğlu **Anadolu Mitolojisi Anadolu Üçlemesi 2** kitabında doğa karşısında varlık gösteremeyen toplumların söylence kültürünün yokluğundan bahsetmiştir.

“Doğa karşısında kendi varlığının bilincine varmayan, kendi varlığının dışında daha güçlü, daha yüce bir varlığın, bir doğanın bulunduğu inancına ulaşamayan toplumlarda söylence yaratma yeteneği, olanağı yoktur. Gerek söylence, gerekse bilgece düşünme ürünleri ancak yaratıcı yeteneklerle donatılmış ortamlarda doğabilir. Kişi yalnız yarattığında vardır. Marcus Aurelius⁴¹ “yaratıcı gücün varsa onu bilgece yargılarında göster” der... Büyük söylenceler ancak büyük uygarlıkları yaratabilen toplumlarda doğmuştur. Bunu ulusların tarihlerinden öğreniyoruz açıkça. Hangi söylence doğaya dayanıyorsa, doğadan, doğa olaylarından kaynaklanıyorsa onda yaratıcı gücün bütün inceliklerini görürüz... Doğa ile kişi arasında kurulan karşılıklı bağlantının en olumlu sonucu; uyumdur. Eski çağ söylencelerini incelediğimizde bu uyumun bütün örneklerini kolayca buluruz. Kişi yarattığı söylence varlığıyla kendisi arasında, doğaya yönelik bir düzen kuruyor, doğa ile birleşiyor, bütünleşiyor...”

⁴¹ Hem güçlü bir Roma imparatoru hem de bir filozof olan Marcus Aurelius, yönetim yetenekleri kadar yazdıklarıyla da tarihte kendine yer edinen önemli bir karakterdir. Tam adı Marcus Annius Verus olan filozof, İmparator Trajan’ın uzak bir akrabasıydı. Babası bir devlet görevlisiydi. On yedi yaşındayken babasını kaybeden Aurelius, bunun üzerine 138 yılında imparator Antoninus Pius tarafından evlat edinildi. İmparator, Aurelius’un en iyi şekilde yetişmesi için Roma’nın en iyi öğretmenlerini tuttu. Antoninus’un ölümünün ardından ise 40 yaşındayken tahta çıktı. 8 yıl boyunca üvey kardeşi Lucius Verus ile birlikte ülkeyi ortaklaşa yönetti. Bugünkü Viyana’ya yaptığı bir ziyaret sırasında öldüğünde 58 yaşındaydı. (Alıntılanan: <https://www.beyaztarih.com/ansiklopedi/marcus-aurelius> - Alıntılanan: David S. Kidder, Noah D. Oppenheim, Entelektüelin Kutsal Kitabı, Maya Kitap, 2013)

Doğa ile bütün bağlarını koparmış, kendini doğada kesinlikle başıboş sayan bir kimse mutsuzdur, uyumsuzdur. İster eski çağ toplumlarında, ister çağdaş toplumlarda olsun, kişiyi umutlu kılan, kendi kendiyile sağladığı dengedir. Bu denge kişiyi kendi özüyle de yaşadığı ortamla da, inançlarıyla da uyumlu kılar". (B-EYÜBOĞLU, 1998;14 -15).

Mitler o denli güçlülerdir ki hala daha birçok araştırmacının incelemelerine konu olmaktadır. Aşağıdaki paragraf, mitlerin ne olduğunu anlamak adına anlamlıdır.

"Mitler, doğa güçlerini ve doğaüstü yaratıkları vurgulayan hayal ürünü öykülerdir. Mitin simgesel ve kutsal bir ağırlığı olur. Yüzyıllar boyunca bu öyküler birbirlerinden beslenerek zenginleşmişlerdir. Başlarda kulaktan kulağa gizlice yayılıyorken zamanla kimileri, özellikle de yazarlıkla uğraşanlar mitleri kayda almışlardır". (ESTIN, LAPORTE, 2002;1)

Mitler ile ilgili ünlü dinler tarihçisi Mircea Eliade şöyle demiştir:

"Mit kutsal bir öykü anlatır. Bir başka deyişle mit, doğaüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası olsun bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır." Eliade mitin bir yaradılış öyküsü olduğunu belirtir ve mitlerdeki kişilerin olağanüstü varlıklar olarak kimi zaman insanlarla ilişkiye girdiğini ifade eder. Böylece doğaüstü ve kutsal varlıklar, insanın insani özellikler edinmesini sağlamış olurlar." (Alıntılanan: ELIADE, Alıntıl原因an: ÇORUHLU,2000;12).

Bir toplumun kültürel gelişimi ve kökleri o toplumun söylencelerinde gizlidir. Önce Gök Tanrı inancına sahip olan daha sonrasında İslamiyet'i benimseyen Türk toplumunun kültürel gelişimi ve dönüşümü de en iyi söylencelerinde görülecektir.

"İslâmiyet öncesi Türk Kültür izlerinin en önemli özellikleri Eski Türk Mitolojisinde yer alır... Bu nedenle atalarımızın kültür özelliklerini öğrenmek istiyorsak, mitolojilere bakmaktan başka çaremiz yoktur". (CANDAN, 2013;26-27).

"Mitolojileri oluşturan zekâlar bizim şu anda bilmediğimiz birçok sırra sahip kişilerdi. Onlar bu bilgilerini mitolojiler vasıtasıyla bizlere aktarmaya çalışmışlardı". (CANDAN, 2013;25).

Bu nedenle Eski Türk Mitolojisi dahil her türlü mitolojik veriyi doğru okuyabilmek ve anlayabilmek için ezoterik bilgilere ihtiyaç duyulmaktadır. Mitlerin içerisindeki semboller ezoterik bilgiler ışığında çözüldüğünde anlamlı ve anlaşılabilir olacaktır. Bunun aksi durumunda mitlerde anlatılan bu gerçeklere, gerçek bilgilere ulaşabilmemiz mümkün olmayacaktır.

“Mitolojileri gerçek kimliğiyle ele alabilmek için öncelikle bu metinlerin kimler tarafından oluşturulduğunu iyi tespit etmek gerekir. Bu metinleri ilk oluşturanların zihinsel olarak bizden çok geri düzeyde olduklarını ve onların ateşe, taşlara taptıklarını düşünüyorsak ve böyle bir ön kabulün arkasından meseleye bakıyorsak, mitolojik metinler bizim için güvenilmez ve akıl dışı hikâyelermiş gibi gelecektir”... (CANDAN, 2013;21)

Bu veriler ışığında zengin ve geniş bir tarihe sahip olan Türklerin, mitolojik verilerinin de bir o kadar zengin olduğunu görmek gerekmektedir.

“Geçen yüzyılların içinde; çok hareketli büyük savaşlar, yabancı kültürler ve yabancı dinlerle temaslara sonucu olarak, Türk mitolojisine bir takım sokulmalar olmuştur. Bu sokulmaların izleri, büyük Türk kollarını göz önünde tutarak denilebilir ki; Çinliler, Hintliler ve İranlılarla temaslarda bulunan Gök Türklerde ve Uygurlarda, bir de güneye doğru inmekle Araplarla karşılaşan Sümer’lerde görülmektedir. Altaylılar, Yakutlar hatta Kırgızlar yukarıdakilerle kıyaslanırsa daha katıksız kalabilmişlerdir”. (URAZ, 1992;13).

Örneğin Sümer Mitolojisindeki yaratılış efsanesi şöyledir:

“Ap-Su denilen tatlı su ile Tiamet adında tuzlu suyu temsil eden dişi bir devden göklerle yerlerin meydana geldiği, bundan sonra Gök Tanrısı Anu, hava Tanrısı Enlil, deniz Tanrısı Ea (Enki) ’nin yaratıldığı, bu üç Tanrı ’nın da güneşi, ayı, yıldızları yarattığı görülür. Bir efsaneye göre de Kayra Han suları, dünyayı, insanı yarattıktan sonra on yedi kat göğü yaratmıştır”. (URAZ, 1992;15).

Enuma Elis destanına göre de *Tanrı Marduk*, vücudunu ikiye bölerek, bir parçasını göğe, bir parçasını da yere atmıştır. Buradan da göklerle yerler meydana gelmiştir.

Yunan Mitolojisine geldiğinde ise yaratılış miti şu hale bürünmektedir:

“Doğrusu, başlangıçta sonsuz uçurum (Kaos) vardı, sonra da yer (Gaia) ve Aşk (Eros)... Gaia yıldızlı Gök’ü, Uronos’u doğurdu, kendisine eşit ve kendisini tamamen kaplayacak biçimde. Gaia’nın Uronos’la birlikteliğinden alt erkek yani Titanlar, altı kız yani Titanidler, tek gözlü Kikloplar, yüz kollu Hekatonkheirler doğar”... (ESTIN, LAPORTE, 2002;122)

İran- Arap toplumlarına bakıldığında; eski Hint – Mezopotamya kökenli ve çok Tanrılı dönemlerinden kalma özgün mitoslarının olduğu görülecektir. Çok Tanrılı dönemden kalma bütün doğu dinlerinde, özellikle de Mısır toplumlarında, insanların Tanrılaştırılması, Tanrılara da kişilere ait özelliklerin yüklenmesi, kişileştirilme yapılması yaygın bir durumdur. İsmet Zeki Eyüboğlu **Anadolu İnançları, Anadolu Üçlemesi -1** kitabında bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Babil- Mısır – Sümer inançlarında kralların, doğrudan doğruya, Tanrılarla konuştuklarını, onlardan toplum yönetimiyle ilgili buyruklar aldıklarını gösteren kabartmalar, yazılı belgeler elimize geçmiştir. İslam dininde, Tanrıya yükletilen nitelikler, Tanrı adları incelenince, bunların insanlar, insan eylemleriyle bağlantılı olduğu anlaşılır. Bir insan eylemi, insan niteliği, aşırı soyutlaştırılarak, anlam sınırları geliştirilerek Tanrısal kılığa sokulmaktadır. Bu olay, tek Tanrı dinin doğuşunda, çok Tanrı inançların güçlü etkisini sergilemektedir”... (A- EYÜBOĞLU, 1998; 8-9)

Haşmet Zeybek, mitoloji üzerinden yaradılışı, dünü, bu günü ve geleceği sorgulamış, cevaplarını yine mitoloji üzerinden oyun metinlerine dökerek vermiştir. Ona göre; bizim dinsel imgelememizin yarattığı üstün varlıklar, yine bizim kendi öz varlığımızın hayali yansımasıdır. *“Zamanımızın üç büyük dininin kutsal kitaplarının; Eski Ahit, İncil ve Kuran’ın, bilinen en eski kaynağı; Sümer tabletleridir”* demiştir. Ona göre insanlar, bir parça kavrayış derinliği ve özgür düşünceyle hareket etseler, Sümer tanrılarının etten kemikten birer yönetici olduklarını göreceklerdir.

“Musa “on emri” Adapa⁴² destanından yürüttü. Ayağı çalıya takıldı, on birinciyi düşürdü. Bütün dünya on birinci emri arıyor. Nedir o kimse bilmiyor. Bir tek ben biliyorum. Nedir o? Mülkiyet edinmeyin, bütün sorun bu. Ötekiler de buna bağlı. O zaman savaş, mülk sahipleri ile mülksüzler arasında. “Mülksüzleştirilenleri, mülksüzleştireceğiz”... Musa’dan günümüze (semavi dinlerden) temel sorun bu. Gerisi Gilgameş destanına kutsallık verdi. Yaradılış yerine yaratan koydu. Sümer, Babil kültürünü, tek Tanrı düşüncesi ile yeniden yorumlattı. Diyoruz ki; öz, biçimi belirler. Her öz kendi biçimini doğurur, biçimden öze gitmek çöküş dönemlerinde olur”... (ZEYBEK, 2011;87)

Zeybek, her zaman ilk verinin; seyirlikler, ritüeller, dans ve müzik olduğunu söylemiştir. Temel öge ise oyuncu ve seyircidir. Oyuncuya araştırmacı rolü yükleyen

⁴²ADAPA; aptallığından ve tabi ki şüphelerinden dolayı, ölümsüzlüğü reddeden, yarı tanrı, yarı fani, yaratılan ilk insan olarak bilinir. ADAPA’nın, Âdem’in ilk prototipi olduğu söylenir. ADAPA bir kraldı. Eridu şehrini yönetirdi (Bugünkü Irak güneyi) EA bilgelik tanrısı onu yaratmıştı. Bu yüzden yarı tanrı, yarı fani bir kraldı. Denir ki: EA’nın lütfuyla, ADAPA kavuştuğu güçler ve bazı bilgiler sayesinde, insanoğluna konuşmayı ve dili öğretmiştir. Bu açıdan da Adem’e çok benzer, çünkü Adem de insanlara konuşmayı öğrettiği söylenir. Babil kulesi yapımına kadar herkes aynı dili konuşurken, Babil kulesi inşasında Tanrı dilleri karıştırmış ve tek dil konuşan insanlık artık farklı diller konuşur olmuştur. Bu sebeple birbirlerini anlamakta zorlanan insanlar, Babil kulesi yapımında hezimete uğramıştır. Babil efsanesine göre: ADAPA balık tutarken, Güney rüzgârı denilen bir (iblis) yaratık, rüzgâr çıkarak ADAPA’nın teknesini devirir. ADAPA çok kızar ve Güney rüzgârının kanatlarını koparır. ANU, güney rüzgârının esmediğini görünce ona bunun nedenini sorar, güney rüzgârı durumu anlatır. Durumu, Güney rüzgârının şikâyeti üzerine öğrenen ANU, hesap vermesi için ADAPA’yı derhal huzuruna çağırır. EA, ADAPA’yı uyarır. Der ki: Sakin onun huzurunda, cennetteyken sana ikram edilen hiçbir şeyi yeme ve içme. Çünkü ANU’nun niyeti seni öldürmek. Kendisini yaratan EA’ya saygı ve minnet duyan ADAPA bu öğüde uyar ve ANU’nun kendisine ikram ettiği hiçbir şeyi yemez ve içmez. Aslında ANU ona ölümsüzlüğü bu yiyeceklerle verecektir ama ADAPA bu fırsatı elinden geçirir. ANU bu saygısızlık karşısında sinirlenir ve ADAPA’yı derhal cennetten dünyaya atar. Aslında başından beri EA durumu biliyordur ve ADAPA’yı aldatmıştır. Bu efsane, cennetten kovulan Âdem hikâyesine çok benzemektedir. (Alıntılanan: <http://angelsdia.com/olumsuzlugu-reddeden-yari-fani-adapa-miti/> - Yayımlanma Tarihi: 15 Kasım 2017 – Kullanım tarihi 2020- Alıntılanan: <https://www.ancient.eu/article/216/the-myth-of-adapa/>)

ve araştırmacı oyuncudan, araştırmacı seyirciye doğru bir geçiş amaçlayan yazar, ilkel dönemde en başat çatışmayı, insanın insanla olan mücadelesi olarak görmektedir. Zeybek'e göre eski çağlarda insanlar, inançla yaşamda kalmayı sağlamışlardır. Günümüze gelindiğinde ise birçok inancın öldüğünü ve yerini idealizmin aldığını düşünmektedir.

2011 yılında **Dramatik Dergisi** için yazdığı yazıda bu durumu şu şekilde özetlemiştir:

“Taşların, hayvanların, yıldızların düşünmeleri gerekmez, çünkü yazgıları zaten bellidir. Ama insan hep bir şey yapmalı. Bu şey kısmen inançları ve ideallerıyla belirlenmiştir. İnançlar ve idealar değiştiği zaman; insan yaşamı, dümenine dokunulan bir kayık gibi yol değiştirir. İnsanlık tarihi; insanlar tarafından denenmiş bir yaşam biçimleri dizisidir. Çünkü insan sürekli bir yolcudur. İnsan tamamlanmamıştır. Yaşar ve her an farklıdır. Kendi düşüncelerinden, sözcüklerinden ve eylemlerinden yarattığı tarihiyle miras aldığı doğasını uzaklaştırmaktadır. İlk filozoflar, yaşamın ortak ve evrensel olduğuna inandılar ve bundan hareketle felsefe yapmaya başladılar. Bu olayın insanlık tarihinde dramatik ve köktenci bir önemi vardır. (ZEYBEK, 2011;97-98).

1.2.3 Haşmet Zeybek ve Anatoloji

Anadolu insanının oyun kimliğinde kültür; önce oyun vardı. Yaşam bir oyundur. Oyun her şeydir. Kültür bir şeydir. (ZEYBEK, 2011;71)

Yazın dünyasının merkezine Anadolu medeniyetini, onun söylencelerini ve diğer toplumlar ile olan alış verişinden doğan etkileri taşıyan Haşmet Zeybek, sanatçıların, hatta Türk toplumunun Anadolu'da yaşamasına rağmen onu yeteri kadar tanımadığından yakınmaktadır. Anadolu odaklı çalışmaları ve bu çalışmalardan beşeri bilimler ile alakalı olanları verimli bir şekilde yönetebilmek için “Anatoloji” veya “Anadolu Bilimi” adını verebileceğimiz yeni bir bilim dalı kurmamız gerektiğini savunmuştur.

Haşmet Zeybek Anatoloji kavramının Anadolu toplumuna yararını şu şekilde açıklamıştır:

“Anadolu’da insan türünün ilk belirlendiği çağlardan günümüze değin, gelmiş geçmiş ve kalmış, yerleşmiş tüm insanların, bütün toplumların siyasi, askeri, iktisadi, hukuki, dini, edebi, sanatsal, felsefi, ilmi ve diğer alanlardaki birikimlerini ve gelişmelerini evrimsel biçimde göstermek... Anadolu uygarlıklarının genel insanlık tarihindeki yerini ve önemini belirtmektir”... (ZEYBEK, 2011;70)

Yazara göre beşeri bilimler alanında sınıflandırılması gereken Anatoloji, bir başka söylem ile Anadolu Biliminin nihai hedefi; bağımsız bir bilim dalı gibi kendi literatürünü üretmek olmalıdır.

“Anatoloji, bütün doğa bilimleri ve Beşeri bilimlerin kullandıkları yöntemlerden ve ürettikleri bilgilerden yararlanmak suretiyle, başlangıcından günümüze Anadolu’yu yani Anadolu’da varlık bulmuş ve bulmakta olan bütün öznelere, nesnelere ve bunlarla ilgili bütün olayları, olguları anlamaya ve açıklamaya çalışacaktır. Kısaca söylemek gerekirse “Anadolu bilgisi”nde yeni bir çığır açmak için, Anadolu ile bağlantılı bütün bilimsel bilgileri ve mümkün olan en geniş bakış açısıyla yeniden düzenleyecek ve harmanlayacaktır.” (ZEYBEK, 2011;74)

Anatoloji ile Anadolu topraklarında geçmişten bugüne değin uygarlık kurmuş, yaşamış bütün toplumların siyasi, askeri, kültürel, edebi, sanatsal, felsefi ve diğer alanlardaki birikimi, gelişimi ve de mirası belirlenerek bunların gelişim süreci izlenebilecek hem de Anadolu uygarlığında yaşamış insanların, insanlık tarihindeki konumu ve önemi saptanmış olacaktır.

Anatoloji sayesinde Anadolu ile ilgili yürütülen her türlü çalışma bir araya getirilecek ve bu alanda çalışan bilginler, aynı amaç birliği altında toplanmış olacaklardır. Bu bilim dalı hem Anadolu bilincinin hem de Anadolu sevgisinin oluşmasına da katkı sağlayacaktır.

Haşmet Zeybek, üniversitelerde Anatoloji alanında bilim merkezlerinin açılması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre Anatoloji denildiğinde, Anadolu’da yaşamış ve halen daha yaşamaya devam eden halklar ve/veya uygarlıklar arasında herhangi bir ayrım ya da dışlama yapmayan bir anlayış, bütünsel bir kavrayış akla gelmelidir. Bunun Anadolu insanının kimlik sorununu çözeceğini düşünmektedir.

BÖLÜM 2 GELENEKTEN GELECEĞE KURAMI

2.1 OYUNLARIN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

Haşmet Zeybek'in oyunlarının biçimsel özelliklerini analiz etmek için, oyunlarının kurgu yapısına, anlatım dili ve üslubuna, zaman kurgusuna ve kişileştirmelerine bakmak gerekmektedir. Onun oyunlarının genel özellikleri tahlil edildiğinde Anadolu'nun en eski oyun oynama biçimi olan Köy Seyirlik oyunların etkisinde kaldığı açıkça görülmektedir. Oyunları açık biçimdir, sahnedeki illüzyonu kırmaktadır. Bu yönüyle Aristotelesçi yaklaşımın karşısında olduğu söylenebilir. Seyircide bırakmak istediği etki, Aristoteles'in **Poetika**'sında ele aldığı ve tragedyalarda belirgin olarak karşımıza çıkan 'katharsis' ile sağlanan bir boşaltım değil, bir bilinçlendirme halidir.

Açık alanlarda gösteri yapmayı benimsemiştir. Bu yönde çalışmalar da yapmıştır. Tiyatroyu sadece profesyoneller ile yapılması gerektiği düşüncesinin karşısında olmuştur. Zeybek için dünya bir tiyatrodur ve insanlar zaten birer oyuncu gibi rollerini oynamaktadırlar. Bu nedenle amatörler ya da tiyatroyu iyi bilmeyenlerle de oyun çalışmaları yapmış, bu deneysel çalışmalardan kendince bazı sonuçlara varmıştır. Örneğin, tarım proleteryası için yazdığı **Irgat**, **Balta** ve **Toprak** isimli oyunlarını köylüler ile birlikte sahnelemiştir. **Düğün ya da Davul** oyununu ise her gece oynanacak şekilde, nehir oyun şeklinde tasarlamıştır.

“Düğün ya da Davul” isimli oyunumu yazmaya başladım. Her gece bir oyun oynamaya başladık. Bu oyunu 50 bölümlük, yani bir sezonluk dizi oyun olarak tasarladım. (ZEYBEK 2016;41)

Oyunlarında zaman birliğini kıran Zeybek, oyuncularının rolden çıkıp başka başka rollere girmesine olanak tanımaktadır. Örneğin onun oyunlarında *Freud* ile *Platon* aynı sahnede yer alabilmektedirler. Oyunlarında işlediği konulara tema değil, tematik olarak bakar.

“Ben bir konuya tema diye değil, tematik diye bakıyorum... “Zaman Maddenin Varoluş Biçimidir” diye bakıyorum. Çünkü kafanda ne var ki konuştuğun ne ola. Oysa “Zaman Maddenin Değişen Durumunun Nesnel İfadesidir !” Zamanın ruhu da budur. Var olan şey yok olmayı da hak eder.”

“Hiçbir köylü, kafasına elma düştü diye yer çekimi yasasını bulamaz. Hiçbir kişi, hamamda taşı kalktı diye kaldırma yasasını bulamaz. Hiçbir işçi, çok eziliyor diye artı-değer teorisini bulamaz. Hiç kimse tayin ile tiyatroyu öğrenemez.”

“Bilim ve materyalizm, nesnel gerçeklik kavramı, materyalizm ile idealizm arasında denek taşıdır. Nesnel gerçekliğin varlığını reddettiğiniz zaman: ister açıkça yoktur deyin, ister var mı? Yok mu? Bilinmez deyin, ister teolojiye dayanarak karşı çıkın, ister üstünü bilim adına olguculukla örtmeye çalışın, zorunlu olarak varacağınız yer; öznel idealizmdir. Onun için yarım akılla, bütün üretilemez. Akılcı olunmazsa, nakilci olunur. Maymun gibi taklit edilir.” (DRAMATİK, 2011;75-76)

Oyunlarında hem söz hem hareket komiği bulunmaktadır. Dayak, kaba söz ve hareketler vb gibi... Bu da hem köy seyirliklerin hem de mimusların dil özelliklerinde yer almaktadır. Haşmet Zeybek bu iki farklı halk eğlencesinin, halk kültürünün ortak ve evrensel olan yönünü çok önceden keşfetmiş bir yazardır.

Ritüel kökenli olan köylü tiyatrosunun geleneği insanlık tarihi kadar eskilere dayanmaktadır. Günümüzde artık farklı olsa da temelde köy seyirlikler, belli günlerde; gün gece eşitliğinde, kış yarısında, yılbaşında ya da bayramda oynanmaktadırlar. Dansın, müziğin, şarkının ve hareketin iç içe geçtiği oyunlardır.

Köy seyirliklerin, genel ve biçimsel özelliklerine baktığımızda, taklidin en önemli unsur olduğu görülmektedir. Çatışma ve kişileştirme taklit ile yapılmaktadır. Ya bir oyunun, bir aksiyonun taklidi şeklinde yapılmaktadır, ya da oyun içerisinde insan, hayvan veya objelerin taklidi şeklinde... Bu nedenle taklit başlıca çatışma ve kişileştirme yöntemidir. Bu tarz taklitler, mimuslarda da görülmektedir.

Zeybek’in oyunlarında da taklit önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle geleneksel tiyatrodan yararlanarak yazdığı **Düğün ya da Davul, Zilli Şıh, Meddahlık Sınavı** gibi oyunlar buna örnek gösterilebilir. Yine Bizans’ın halk tiyatrosu olan Mimuslar ile bizim köylü geleneğimiz olan seyirlik oyunlarımızın biçimsel özelliklerini birleştirdiği **Theodara** oyununda da taklide çıkılma, taklit yapma yer almaktadır.

Hem köylü tiyatrosu olan seyirliklerimizde hem de Zeybek'in oyunlarında söz, söz komiği ve atışmalar önemli yer tutmaktadır. Köy seyirliklerde oyunlar genellikle atışma şeklinde ilerlemektedir. Dişi konuşan dediğimiz oyun kişisi, karşısındakine espri yapma fırsatı vermektedir. Bu da oyunu açar ve ilerletir. Zeybek'in oyunlarına gelince, söz temeldir ve ironi, oyunlarının asal ögesidir. Sözün ironi ile birleşimi, cinas, kafiye gibi öğeler ile yazar, vermek istediği mesajı, karşılıklı atışan karakterler üzerinden seyircisine sunmaktadır.

Haşmet Zeybek'in oyun kişileri ruhsal derinlikleri ile özellik kazanmış kişiler değildir. Daha ziyade yazarın vermek istediği mesajı iletme için nerede ve ne zaman ne yapmaları gerekiyorsa onu yapan oyun kişileri olarak yazılmışlardır. Zeybek'in oyun kişilerini oluşturulurken amacının, seyircide özdeşleşme duygusu oluşturmaması değil, vermek istediği mesajı iletmesi olduğu açıkça gözükmemektedir.

Seyirlik oyunlarda da açık biçim oyunlarda da seyirci-oyuncu ayrımı, seyircinin etkin bir biçimde oyuna katılımı şeklindedir. Bu katılım ile seyirci, oyunun yönlendiricisi olmaktadır. Seyircinin yönlendirmesi, oyunun dramatik oyunlar gibi tek düzlemde ilerlemesini engellemektedir. Oyun, seyirci ile yön değiştirebilir. Haşmet Zeybek de metinlerinde seyirciyi sorgulayan, araştıran ve oyuna katılan seyirci olarak yönlendirmeye çalışmıştır. Hemen hemen tüm oyunlarında seyirci, oyunun içinde hem zihin gücü ile oyunu sorgulayarak, hem de bazı zamanlarda direkt oyuna katılarak varlık göstermektedir, oyunu yönlendirmektedir.

Zeybek'in oyunlarında ironi olmazsa olmazdır. Zeybek'e göre ironi; bir oyun kişinin bildiğini diğerinin bilmemesidir. İroni, tragedyanın belirleyicisidir. Sophokles oyunlarındaki ironiyi yakından inceleyen Zeybek için düşünsel düzlemde dramatik ironi, Sophokles ironisi; hem metne özgü bir ironidir hem de ironinin dramatik biçimi anlamındadır. Yani artık ironist; filozof ya da şair değildir, eleştirmendir.

“Tragedya, belki de her şeyden önce çelişik bir farkındalık hali yaratan bir sanat biçimidir”. (ZEYBEK; 2011;100)

“Oyun içinde oyun... Bu yolla birden çok anlam katmanın, aynı anda işlemesi sağlanır. Oyun kişileri gerçekte ne söylediklerini bilmeden konuşurlar. Ve diğerinin verdiği çeşitli ipuçları, yanlış okumaları bu geleneksel türün tipik belirleyicisidir. Dramatik ironiyi belirleyen, yaratan diğer faktörler; dişi ifadeler

ve bunlara eşlik eden özel sözlerdir, yeteneklerdir. Söz ironisi, pratik ironi (olayların yarattığı ironi), durum ve diyalektik ironi... Beklenen ile gerçekleşen her zaman çakışmayabilir. Olay ironisi ya da Pratik ironi, bu çakışma durumunda ortaya çıkar". (ZEYBEK; 2011;101)

Diyalektik ironi ile daha çok ironik tavır kast edilmektedir. Esere asıl rengini veren başat öğedir. Karşıtlığı ilginç kılan iki tarafın da tam olarak haklı olmamasıdır. Taraflar, karar verecek kişiyi yanıltır.

"Bu ironi, kişilerin yargılanma tavrında değil, olayın kendisinde gizlidir. Tragedya şairi burada ironik bir düzenleme yapmıştır. Bir yandan izleyici olarak kahramanla birlikte heyecanlanmamızı sağlayıp, bir yandan da bizi nefret duymaktan korur". (DRAMATİK, 2011;101)

Hem köy seyirliklerde hem de mimuslarda dans, müzik, şarkı ve akrobasi iç içedir. Zeybek'in ilerleyen kısımlarda ele alacağımız *Theodora* oyununa bakıldığında, dans, akrobasi ve hareketin, felsefe ve mitoloji kadar ön planda olduğu görülmektedir.

Köylü oyunlarında oyuna katılan halk bu işi para için yapmaz. Birçok oyunda, sergilenen performans karşılığında evlerden yiyecek, armağan toplandığı görülmektedir. Elbette bu ödüllendirme biçimi de ritüel kökenlidir. Burada mimuslar ile olan farkı; mimus oyuncularının başka başka işleri varken oynadıkları oyunlar için ücret kazanıyor olmalarıdır. Elbette bu çağdaş tiyatrodaki pratikte uygulanabilecek bir şey değildir. Ancak Zeybek'e göre tiyatronun profesyoneli yoktur. Bu nedenle O, amatör gruplar ile çalışmayı, halktan kişiler ile oyun çıkarmayı bir atölye çalışması gibi görmüştür ve sanat hayatı boyunca da bunu bir şekilde ilerletmiştir. Amatör gruplar ile tiyatro yapmasında, dünyayı bütün olarak ele alıp, onu bir tiyatro sahnesi gibi görmesi ve yaşayanlara da oyunculuk rolünü atfetmesinin etkisi olduğu düşünülebilir.

Köy seyirliklerin belki de en belirleyici özelliği göstermecinin olması, belli bir metne dayanmamasıdır. Açık alanda oynanan köy seyirliklerde, bir seyirlik oyun içerisinde bir başka seyirlik oyunun yer aldığı görülebilir. Oyun içinde oyun yer almaktadır. İç oyun ve dış oyun gibi... Oyun içinde oyun kavramı, Zeybek'in oyunlarında da sıkça yer alan bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Rolden çıkıp role girmeler de 'oyun içinde oyun' kavramından çıkmaktadır. Oyuncular dış oyun için belli bir role bürünürken, dış oyun içinde yer alan iç oyunlar için de farklı farklı rollere bürünmektedirler.

Zeybek pek çok kez geleneksel tiyatrodan beslenmiş ve sahnede oynanacak türden metinler yazmış olsa da bazı deneysel çalışmalarını, açık alanda oynanması üzerine biçimlendirdiği görülmektedir. **Meddahlık Sınavı** oyunu buna örnek gösterilebilir. Yine birçok oyunu, kapalı tiyatro sahnelerinden çıkartılıp, açık havada, meydanlarda oynanabilecek türden oyunlardır. Dekora ve ışığa bağımlı metinler değildirler. Yazarın temeldeki amacının, sözünü söylemek üzerine olduğu görülmektedir.

Açık biçim, köy seyirlik oyunların masa başında yazılmadığı bilinmektedir. Yazar-oyuncu ve seyirci, oyunun belirleyenleridir ve oyunlar, oyun sergilendikçe gelişmektedir. Zeybek de oyunlarını taslak halinde yazmıştır ve sahnede oynadıkça, sergilendikçe geliştirmiştir. Günümüzde birçok tiyatro arayışının ve birçok tiyatro ekibinin bu yöntemle oyun geliştirdiği görülmektedir.

Haşmet Zeybek'in oyunlarının kurgusal özelliği tıpkı Köy Seyirlik açık biçim oyunlardaki gibi, parçalı yapıdan bütüne giden bir akış izlemektedir. Zeybek'in oyunlarının epizotlar üzerine kurulu olması ve de bu durumun metinleri parçalı yapıya taşınması sayesinde epizotlardan birisi oyundan çıktığında, oyunun bütünlüğü bozulmamaktadır. Ya da bütün bir oyunun içerisine yeni bir parça ekleme olanağı sunmaktadır. Bu da oyunlara sonsuz anlatım olanağı ve canlılık sağlamaktadır. Oyuncular rolden çıkıp role girerler. Dramatik nitelik işte bu rolden çıkıp başka başka rollere girme ile oluşmaktadır. Taklit esastır ve taklit kişileştirme yaratmaktadır. Amaç katharsis ile duygu sağaltımı değil, taklit ile farkındalık yaratmaktır. Zeybek'in oyunları çoğu kez nehir oyun gibi sürüp gitme üzerine kurulmuştur. Yazar, kendi yazınsal serüveninde ilerlerken, düşünce dünyasında oluşan gelişim ile yazdığı oyunlar, ele aldıkları konular ve tarihsel süreçler itibariyle birbirlerini takip etmektedirler.

Köy seyirlik oyunlar süremli oyunlardır. Bir gün bir gece sürebileceği gibi daha uzun da sürebilirler. Örneğin Zeybek'in **Düğün ya da Davul** oyunu üç gün üç gece oynanmak üzerine kurgulanmıştır. Yine mimuslardan beslenerek yazdığı **Theodora**

bir nehir oyun özelliği taşımaktadır. Yazar bu oyununu üç ayrı kitap olarak bastırmıştır.⁴³

Köy seyirlik oyunlarda zaman ve mekânda sıçramaların olduğu görülmektedir. Bu klasik dramatik yapının yani Aristotelesçi tiyatro anlayışının karşısında duruş sergileyen bir özelliktir. Zeybek, kendi metinlerinde zaman ve mekânda sıçrama yaratımını oldukça fazla kullanmış, metinlerinde değişik zaman dilimlerinden karakterleri aynı oyun zamanı, aynı an'ın içine taşıyarak fark yaratmış bir sanatçısıdır.

Haşmet Zeybek; İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın bir birimi olan TAL'de (Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) yaradılış efsaneleri ile ilgili seyirlik bir oyun yazmıştır. Yani mitoloji ile seyirlikleri birleştirmeyi de denemiştir. Oyun, kitaplaştırılmamıştır. Ancak yazarın notlarında okuduğumuz kadarıyla oyun, **Anadolu İnsanın Kültürel Kimliğinde Oyun** araştırmaları sırasında yazılmıştır. Ve oyun kişileri, oyunun biçimine dair belirleyici özellikler taşımaktadır.

Oyun Babası: (Tarihsel ve destansal süreç...) Oyun içinde oynadığı zaman; gösterdiği, yansılacağı, öykündüğü tip. Oyun içinde güncelleştirdiği zaman; oyunun öz kimliği, işlevi: oyunun iç yönetmeni.

Oyun Ebesi: Oyunu kurgulamada mekân açan, zamanı belirleyen öge... Oyun türünü, biçimini, üslubunu ve süresini, atmosferi hazırlayan kişilik.

Oyuncular: Suda, karada, havada sürekli değişim geçiren tipler. Bitkiden hayvana, hayvandan insana geçişler.

Sahne- Meydan – Alan sessiz, dingin ve bomboştur. Hiçbir şey yoktur. Çok uzaklardan oyun ebesi gelir. Boşluğu, hiçliği, varoluşu ve yok oluşu yaşar.

Oyun ebesi- Önce hiçbir şey yoktu...

Masmavi gök, bakır yer yoktu!..

Ay ve güneş yoktu.

Uçsuz bucaksız masmavi bir su vardı.

Işık: Beyaz fon perdeleri üzerine mavi ışık...

Doğaçlamalar: Su içindeki canlanma

Oyun Babası, doğaçlamaların üzerinde salıncakta sallanır. Tanrı Ülgen rolündedir...

Örnekte görüldüğü üzere, oyun yazımı klasik dramatik metinler gibi görülse de aslında içerikte ve uygulamışta oldukça farklıdır. Düşünce ve felsefenin aktarımı esastır. Oyun metni oyuncunun sınırlarını zorlar niteliktedir. *Oyun Ebesi*'nin oyuna gelmesi, boşluğu, hiçliği, var oluşu ve yok oluşu yaşaması gibi... Oyuncular, tıpkı tragedyalardaki gibi Tanrıları ya da Tanrısal varlıkları canlandırmaktadırlar. Zeybek,

⁴³ Kitaplardan ilki Mitos Boyut Yayınevinden çıkarken, ikini ve üçüncü kitap Yenitiyatro Yayınlarından çıkmıştır.

1997 yılında yine TAL sürecinde yazdığı **Şaman** oyununda da “Oyun Ebesi”, “Oyun Babası” kişilerini kullanmış, benzer bir teknikle yazdığı oyununu aynı zamanda yönetmiştir.⁴⁴

Haşmet Zeybek’in Köylü Tiyatrosundan beslenerek, mitoloji ve mimus ile harmanladığı oyunlarının biçimsel özelliklerini daha iyi anlamak için onlara yakından bakmak gerekmektedir. Yazarın Geleneksel Türk Tiyatrosu’nu modern tiyatro sahnesine taşıyan oyunu **Düğün Ya Da Davul**, açık biçim oyunun tipik bir örneğidir. Bu oyunda Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun estetiği ve köy seyirliklerin biçimsel özelliklerini (göstermecisi), Metinli Türk Tiyatrosu ile birleştirmiştir. Zeybek, köy kökenli oluşunun avantajını kullanarak, bu oyunu ile geleneksel seyirlik öğeler üzerine oturtulmuş metinli bir oyun yazmıştır. Seyirlik öğeler ile çağdaş bir sentez kurmuştur.

Daha öncede bahsettiğimiz gibi **Düğün Ya Da Davul**, aslında üç gün üç gece oynanması üzerine tasarlanmıştır. Bir nehir oyundur. **Düğün Ya Da Davul**, bu nehir oyunun birinci bölümüdür.⁴⁵ Zeybek, oyunu ile ilgili düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

“1962-71 Tarsus Meydan Oyuncuları’nın oyunlarından biri olan Düğün ya da Davul köylülerle birlikte oynana-yenilene geliştirildi. Gündümlü bir oyun olarak üç gün – üç gece üçlemesi içerisinde düşünüldü. Giriş- Gelişme – Sonuç seyircinin gündümlülüğünün yanı sıra sürekliliği de sağlanmalıydı. Gidilen köy gerçekten üç gün, üç gece düğün yaşamalıydı, oyun oynamalıydı. Oyun Oyunları’nda tartışmalıydı. Bu oyun böyle bir ihtiyaçtan çıktı. Nasıl bir eyleme girişecekti? Ne gibi engelleri aşacaktı? Nasıl bir amaca hizmet edecekti? İhtiyaç arasında gidip gelmeler nelerdi?

- a) Oyun, köyün olanaklarını aşmalıydı. Örneğin dekor, kostüm, sahne ve sahne araçları, ışık, efekt olmalıydı. Ya da en aza indirilmeliydi. Öyleyse her türlü sahne etmeni, insan hüneri ve becerisine indirgenmeli idi.
 - b) Gündüz oynanabilmeli, gece lüks ışığı yetmeliydi.
 - c) Meydanlarda, işyerinde, kahvede oynanabilmeliydi.
 - d) İçerik demokratik, biçim ulusal olmalıydı. Bütün bu sorulara cevap verebilecek ulusal kültürün ögesi olan sazlı-sözlü destan geleneği ve süregelen seyirlik oyunlar çıkış noktası olabilirdi”.
- (ZEYBEK;2016,74)⁴⁶

⁴⁴ Oyunun yönetmen yardımcısı Malik Doğan, oyuncular: Erhan Özçelik ve Tarık Şerbetçioğlu’dur.

⁴⁵ İkinci ve üçüncü bölümleri yazar uzun bir süre atıl bırakmış ve kendi arşivinde saklamıştır. Ta ki 2000 yılına kadar. 2000 yılında üç bölüm, üç ayrı kitap olarak yayınlanmıştır. Yazardan Geleceğe Notlar: Çağdaş Seyirlik Oyun Olarak Üçleme; Düğün ya da Davul, Düğün, Davul...

⁴⁶ Yazı, Ekim 1978’de Düğün ya da Davul, Devlet Tiyatroları broşüründen alınmıştır.

Oyun, “oyun içinde oyun” mantığı ile ilerlemektedir. Bu nedenle tek bir olay örgüsünden söz edilemez.

Düğün ya da Davul, kırsal kesimde geçerliliğini koruyan evlenme geleneklerini ele almaktadır. Oyunda *Yangılı*’nın, sevdiği *Sevdalı*’ya verilmeyip yüksek başlık veren *Abdülkadir Ağa*’nın salak oğlu *Memiş*’le evlendirilmesi anlatılmaktadır. Aslında oyun, temelde feodalitenin toplumdaki olumsuz etkilerini anlatmaktadır.

Haşmet Zeybek’in tüm oyunlarında, düzenin toplum üzerindeki baskısı net bir biçimde vurgulanmıştır. **Düğün ya da Davul** oyununda katı gelenekler ve o gelenekleri kendi çıkarları için kullanıp, toplumu ezenler eleştirilmektedir.

Haşmet Zeybek’in kendisi gibi sanatçı olan eşi; Feyza Zeybek **Haşmet Zeybek’i Anlamak Derinden Akan Irmak** isimli kitabında **Düğün Ya Da Davul** oyunu ile ilgili çeşitli düşüncelere ve analizlere de yer vermiştir. Onlardan bir tanesi aşağıda yer almaktadır:

“Düğün ya da Davul’da saflığın, aşk uğruna çekilen acının sembolü olan Yangılı ve Sevdalı’nın karşısında ekonomik çıkarlar, kötü bir dünya, Çıyan Abdülkadir Ağa vardır. Bu karşıtlık öğretici ve bilinçlendirici amaç için sanatsal bir dayanak olur. Oyunun bütün kişileri hep teatral, derinliksiz, psikolojisizdir. Zeybek burada geleneksel Anadolu kültüründe zaten var olan bu en ilginç özelliklerden birini yakalayarak yatkın olduğu bağımlı anlayış yolunda kullanmıştır. Oyun kişileri çeşitli kaynaklardan, köylü temsillerinden, masallardan, halk hikâyelerinden, kukla oyunundan gelir. Bu efsanevi tiplerin yanı sıra İmam ile Ağa gibi çağdaş sanatımızdan gelen bir iki prototip de vardır. Burada Zeybek’in “İrgat” oyunundaki yerelliği aştığını, ulusal bir senteze girdiğini görüyoruz. Oyun artık sadece küçük bir coğrafi alan için geçerli değildir. Gerçi köy düğünlerinde meydanlarda oynayacak bir temsil olarak düşünülmüştür ama yazar dar anlamda yerelliği kırmaya da gayret etmiştir ve bunda başarılıdır”. (Alıntılanan: YENİ DERGİ,1973;41 Alıntıl原因: ZEYBEK, 2016; 66-67)

Nihat Malkoç, **Düğün ya da Davul Üzerine** adlı makalesinde oyunun konusu itibariyle yerel dünyamıza ait olduğundan bahsetmektedir.

“Düğün ya da Davul” isimli oyun, bizleri kendi yerel dünyamıza götürmektedir. Fukara evliliğinin “düzene karşı”, para evliliğinin ise “düzene uygun” olduğunu gösteren oyunda ahlak-para ilişkisi siyasal düzene bağlanıyor. Gelin mutsuzdur çünkü fakir oğlanı sevmektedir. Zaman zaman seyirciyle de söyleşerek sosyal, siyasal taşlamalar yapılır. Oyunun dili; köy deyimleri başta olmak üzere, halkın çeşitli yörelerinin deyim ve sözleriyle kaba, yer yer saçmaya varan bir halk mizahı ile donatılmıştır. Oyunda canlı söylenen türküler gerçek Anadolu türküleridir. (MALKOÇ,2007)

Düğün ya da Davul oyununun dilindeki üslup, meddahın hikâye anlatmadaki üslubuna benzemektedir.

Oyun metninin başında “ön oyun” başlıklı bir bölüm yer almaktadır. Ön oyundan sonra gelen “oyun oyunu”, “ana-kız atışması” gibi bölümler, yazarın tekniğini ve onun köy seyirliklere olan bağıını açıkça göstermektedir.

Ön oyun; *Karagöz*’deki mukaddime (giriş) ve muhavere (atışma) bölümü ile meddahtaki giriş bölümüyle benzerlik göstermektedir. Yine oyunda “*Meydancı*” olarak yer alan ve oyunu başlatan, yönlendiren ve de sonlandıran oyun kişisi, bir nevi ortaoyunundaki *Pişekâr*’ın görevini üstlenmektedir.

Haşmet Zeybek, evrenselden yerele, bütünden parçaya, dünyadan insana doğru her özneyi ve elbette ki tiyatro sanatını, soğan gibi katman katman soyulan ve derinlerde sırlar barındıran bir yapıya benzetmektedir. Oyunlarını da bu katmanlı yapıya uygun olarak “oyun içinde oyun” mantığı ile yazmıştır. **Düğün ya da Davul** oyunundaki “*gelin süsleme*” sahnesinde genç kızların köy seyirlik bir oyun sergilemesi buna örnektir. Sergilenen öykü epizotlar halinde yazılmıştır ve o şekilde canlandırılmaktadır. Aralarda atışmalar yer almaktadır. Bu da dış oyun (asıl oyun)/iç oyun (oyun içinde oyun)/ dış oyun/ iç oyun/ dış oyun/ iç oyun/ dış oyun biçiminde kurgusal bir yapı oluşturmaktadır.

Metinde dış oyunlar “oyun oyunu” olarak adlandırılırken iç oyunlar “oyun içinde oyun” olarak adlandırılmıştır ve işledikleri konular itibariyle farklı şekillerde isimlendirilmiştir. İç oyunlarda oyunda yapılan eleştiri, dış oyunlarda yorumlanmakta ve sorgulanmaktadır.

- Ana Kız Atışması
- Çeşmebaşı Oyunu
- Oğlan Beğenme Oyunu
- Buluşma Oyunu
- Sevdalının Evinin Oyunu
- Dünürücü Oyunu
- Söz Kesme Oyunu
- Şerbet-Nişan Oyunu
- Ana Kız Çekişmesi Oyunu
- Kız Süsleme Oyunu

- Toprak Bastı Oyunu
- Yönetenler Yönetilenler Oyunu

Düğün ya da Davul oyunundaki oyun kişileri, klasik dramatik yapıdaki oyun kişileri gibi ruhsal derinlikleri ile ön plana çıkan karakterler değil, tiplerdir.

“Düğün ya da Davul’un oyun kişilerinin tiplerden oluştuğunu görürüz. Meydancı, İbiş, Gabış, Ese ve Köse asıl oyun (dış oyun) kişileridir. Yeri geldiğinde sahneyi oyun içindeki oyunun (iç oyun) tiplerine bırakırlar. Bazen kendileri de iç oyunda yer alarak oyunu yönetirler. Meydancı her durumda oyunu denetleyen oyun kişisidir. Süre gereksiz uzayınca duruma müdahale ederler. İç oyunda baba, anne, genç kızlar, erkekler, düünürcüler, jandarma gibi roller ile ağa tipi, evlilik çağına gelmiş genç kız tipini canlandırırlar. (Rolden çıkıp role girerler) Bu arada erkek oyuncuların kadın kılığına, kadın oyuncuların erkek kılığına girdiği görülür. Bu köy seyirlik ve ortaoyunu tekniğidir”. (DÜZGÜN, 2003; 34)

Haşmet Zeybek, oyununu yönetecek olan yönetmenlere de seslenmektedir. Onları oyundaki *Meydancı* gibi görmektedir. Aslında oyunu kuran kişilerdir onlar. **Düğün ya da Davul** metnine yaklaşıırken dramaturjik açıdan bilgiler vermiştir.

“Üç gün, üç gece olarak düşündüğümüz oyunlar dizinini, gerçek düğün dramaturgisine uygun olarak düzenledik.

Birinci bölüm: Düğün ya da Davul - seyirci dramaturgisidir, seyirciyi oyuna hazırlar. Şenlik ve duyuru anlamındadır. Buradaki bütün oyunlar düğüne hazırlıktır. Kız Evi, Oğlan Evi, Düğün Alayı Karşılaşması ve Bayrakların Değişimi ile biter.

İkinci Bölüm: Düğün – Gündüz oyunlarıdır. Yiyecek ve içeceklerin elbirliği ile hazırlandığı, gönül birliği ile yenildiği, eğlenceli bir imecedir. Mekân: Meydanı’nın açtığı her yerdir. Mekân odadır, damdır, harmandır, meydandır.

Üçüncü Bölüm: Davul – Ateşli Gece oyunlarıdır. Sinsin, Güreş, Cızzak, Yalak, Kına Gecesi vb) Tek olarak da oynanabilir. Bir bütün içerisinde parça olarak da... Oyunları birbirine bağlayan ‘Oyun Oyunları’ düşündük. Epik ötesi, açık biçim olarak ele aldık. Onun için bütün olarak da oynanabilir, bütünden bir oyun da seçilebilir. Eklemeler ve çıkartmalar da yapılabilir. Kanlı anlı, heyecanlı, yaratıcı bir metin olsun istedik. Bir deste kâğıt gibi çeşitli yorumlarla, çeşitli durumlarla her yerde oynanabilsin dedik. (ZEYBEK;2016,75)

Haşmet Zeybek hikâyeyi, hikâye anlatıcılığın gücünü, Geleneksel dram türlerimizin aslında ne kadar etkili olduğunu bildiğinden meddahlık ile ilgili de çalışmış ve çeşitli oyunlar yazmıştır. **Meddahlık Sınavı, Zilli Şıh** bu oyunlardan ikisidir. Meddah tekniğinden yararlanma nedenini şu şekilde açıklamıştır:

“Doğal olarak geleneksel sanatımızda meddahlıktan hareket ediyorum çünkü meddah, geleneksel sanatımızın ulusal-evrensel türlerini bağrında toplamıştır. Dünyanın her döneminde ve her yerinde ‘hikâye anlatmak’ tek kişi ile başlar. Meddah da doğal olarak ilk ve tek kişinin sembolüdür. Bu yüzden mesleğimizin ve sanatımızın piri Hz. Adem’dir diyorum. Bunun için meddah Adem’den bugüne Ademoğlunun bütün yeteneklerini kullanabilir. Bundan dolayı kendine has abartma, zıtlıklar, tezatlar, gerçeküstü simgeler, semboller meddahın üslubunu zenginleştirir. Meddahı diğer gösterilerden ayıran en büyük özellik, doğrudan doğruya halkla konuşmasıdır. Bu özellik anlatanla dinleyen arasında bir beraberlik, bir sırdaşlık yaratır. Yalan da olsa başkasının sırrını bilmek herkesin hoşuna gider. Bu; sırrı alanla veren arasında bir alışveriştir. Sıradan biri de olabilir. Sanatçı da olabilir. Siyasetçi de olabilir. Hikâyelerin konusu, büyük çoğunluğunun kurgusu: mirasyedilik, açıktan para kazanma, rüşvet, şehvet ve servet üstünedir. Özellikle servetini kaybedenler, ya da servet kazananlar... Yani alt üst olanlar ve hareket-devinim içinde olanlar. Hikâye anlatmadan önce hikâyenin mantığını kavramlaştırır. Dışa dönük, abartılı anlatım, ilgiyi ayakta tutar. Zeytinyağlı dolmayı herkes yutar. Yutturmanın da oyunu tutturmanın da bir tek yolu vardır: tekerleme. Tekerleme tatlı bir hikâye ile karışınca olur şekerleme. Hikâye kıvamını buldu mu elleme! Olmamış olmuş gibi... Otobüsü dolmuş gibi... Tazeyi solmuş gibi göster artık”... (ZEYBEK, 1997; 16)

Haşmet Zeybek, meddah hikâyelerini önemseyen bir yazar olarak bu konuda şöyle söylemiştir:

“Muhafazakârların tiyatroyla uzlaşmaması gayet normal çünkü Arap edebiyatında tiyatro yok. Farabi çok merak edermiş, Aristo’dan okudukça komedi nedir? Trajedi nedir? Çin’den gelen tüccarlara sormuş, ‘siz komedi nedir bilir misiniz?’. “Biliyoruz” demişler. “Anlatın” demiş. Birçok kişi sahneye çıkıyorlar, bir hikâye anlatıyorlar. Bir hikâye mi anlatıyorlar? Diye sormuş. Evet demişler. O zaman niçin çok kişi anlatıyor? Diye sormuş. Çünkü Farabi’nin kafasında/kültüründe “Meddah” var. Meddah deyip geçmeyelim, bütün doğu kültürü günümüze meddah hikâyeleriyle gelmiştir. 1001 Gece Hikâyeleri, Mesnevi Şerif vb. Meddah hikâyeleridir. Meddah bölünür, gölgede Karagöz diye görünür. Kostüme bürünür, Orta Oyunu olur.” (ZEYBEK, Kendi Notları;25)

Meddahlık öğeleri ile kurgulanmış **Zilli Şih** oyunu ile ilgili olarak Prof. Dr. Nurhan Tekerek şöyle söylemiştir:

“Zilli Şih, seksenli yılların toplumsal ortamına ayna tutan bir meddah senaryosudur. Geleneksel senaryolardaki üstü örtülü yergi, Haşmet Zeybek’in senaryosunda ironik bir üslupla toplumsal yergiye dönüşmektedir.” (TEKEREK, 2012;50)

Zeybek, **Zilli Şih**’ta toplumsal ve dünyasal erdemsizlik felaketini eleştirmiş, insanın, başka insanların kurdu olmaması gerektiğini savunmuştur. Temelde dünyanın, yaşayan halkların kültürlerinin güzel yanlarının alınması gerektiğini anlatmaktadır. Bunun yerine kötülüklerin dünya üzerinde hâkim olmasından yakınmaktadır. İnsanları

inançla ve korku ile köle eden düzene atıfta bulunmakta, şehirlerin ve insanların boş inançlar yüzünden birbirlerine girdiklerini söylemektedir. Devletlerin içten çökertildiğinin ve insanların dil, din, ırk ve mezhep ile nasıl ayrıştırıldıklarını anlatmaktadır. Silah, uyuşturucu ve açlık ile insanlar yolda çıkarılmakta, dünya bir kaosa sürüklenmektedir.

“Adalet, eşitlik bozuldu. Eşitlik, özgürlük, kardeşlik hep aranan, ama bulunamayan nesne oldu. Masal oldu, destan oldu! Biz meddahlara da bunları anlatmak düştü.” (Alıntılanan: ZEYBEK,2005,46 Alıntıl原因: DRAMATİK, 2012;51)

Zilli Şih; seksenli yıllar sonrasında yozlaşan değerler, namus, ahlak, riya, erdemsizlik, yalan gibi etik kavramları sorgulayan bir metindir. Geleneksel meddah anlatılarının biçimsel özelliklerine bakıldığında, giriş-serim-ana hikâye gibi bölümlerin Zeybek'in metinlerinde de yer aldığı görülmektedir.

Zilli Şih metnine baktığımızda açılışın ardından serim bölümünün geldiği dikkati çekmektedir. Yazarın erdem, namus, ahlak üzerine görüşleri bu bölümde yer almaktadır. Serimin hemen sonrasında ana hikâye gelmektedir. Olayların esas tanığı *ulu dut ağacıdır*. Yazar, bu ağaca bilgelik vasıfları yüklemiştir. Bu haliyle *dut ağacı*, yazarı yani ozanı temsil etmektedir. Tipolojisine bakıldığında halk hikâyelerindeki *Hacı Vesvese* veya *Karıncaşeyir Hoca*'yı anımsatan **Zilli Şih**, eşlerinin (Dört eşi vardır; *Safnaz, Binnaz, Gülnaz, Feleknaz*) sözlerine kanıp dut ağacını kesmiştir. Yerde börtü böcek vardır endişesi ile ayaklarına zil takan **Zilli Şih**, görünürde çok namuslu bir adamdır. Eşleri de çok namuslu gözüdürler ancak her biri başka başka adamlar ile **Zilli Şih**'i aldatmaktadırlar. **Zilli Şih** da karşısına çıkan her fırsatı değerlendirmekten kaçınmayan bir adamdır. Ahali **Zilli Şih** ve eşlerinin yaptıklarını görmezden gelmektedirler. Ta ki kasabaya gelen *Üzümcü*'nün gerçekleri görüp, o gerçekleri yüksek sesle söylemesine kadar. Gerçekler su yüzüne çıkar. Sonuç, kıssadan hisse olarak verilmiştir. Aynen meddah anlatılarında olduğu gibi...

Meddah kültürünü bu denli önemseyen Zeybek, **Meddahlık Sınavı** oyununda meddah üslubunun çağdaşlaşması meselesine cevap aramaktadır. Meddah olacak kişinin; türleri, kalıpları, vezini, aruzu, mecazı ve cinası iyi bilmesi gerektiğini söylemektedir. Bu oyunu, bir seminer-oyundur. Nasıl anlatılır? Sorusuna cevap aranmaktadır.

Oyun, bir “ön oyun” bölümü ile başlamaktadır. Meydanın ortasında sandalye, ona dayalı bir sopa. Sandalye üzerine atılmış bir mendil. Seyirciler meddahlık sınavına gelmiş adaylardır. *Çaycı*, adayları sınavan usta bir meddaktır. Sınav sonunda adaylardan biri meddah olup, peştamal kuşanacaktır.

“Çaycı, seyircilere seslenir. Oyunu açar. Bundan sonraki bölümde meddahın ne olduğu sorgulanır. Çaycı, sözlü geleneği damardan almıştır. “Meddah tiyatronun bütün şahıslarını varlığında birleştiren aktördür” der. Çaycıya yani aslında yazara göre; oyunun her şeyi, meddahın zekâsına, bilgisine ve söz söylemedeki başarısına bağlıdır. Meddahlığın ne olduğu konusunda sabırsız davranan seyirci de şöyle seslenir: “Acele etme; âdemden önce ağacın dalında oturan ağacı nasıl kapı yaptı, ininde oturan tek heceyle konuşan, nasıl böyle bir dil yarattı?” (ZEYBEK, 2002; 10)

Seyirciyi meddahlık konusunda bilinçlendirmeye devam eden *Çaycı*, türkü söylemeyen Türk’ü anlamayacağını söyler. Oyunda türkünün bireysel ve toplumsal olaylar karşısındaki duygularımızı dile getirdiğinden bahsedilmektedir. Bir Yunan filozofunun; bir ulusun türkülerini yapanların, kanunlarını yapanlardan daha güçlü olduğu görüşü ile tiyatrodaki köklere ulaşmak, o köklerden yola çıkarak evrensel eserler üretmek meselesine bu oyunda da değinilmiştir.

Meddahlık Sınavı oyunu karşılaştırmalı mitoloji yöntemi ile meslek üstü tiyatro olarak ele alınmış bir oyundur. Meddahlık sınavına gelen seyirciler, on meslek grubundan olacak şekilde tasarlanarak yazılan oyunda amaç, oyun kuramı dikkate alınarak bu on mesleğin içindeki oyunu araştırmaktır. Oyunda ele alınan meslek grupları şöyledir: *halkın avukatı, oyuncu, öğrenci, inşaat işçisi, şair, tarih araştırmacısı, doktor, imam, postmodernist romancı...* Her bölüm bu meslek grupları ile adlandırılmıştır. Bu da epik tiyatronun, açık biçim oyunların biçimsel özelliklerindendir.

Haşmet Zeybek, mimusların etkisinde yazdığı oyunlarında da Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun, Köy Seyirlik Oyunlarının biçimsel özelliklerini kullanmıştır. Bu oyunlarından en bilineni ve sahnelenme olanağı bulunan oyunu **Theodora**’dır. Yazar bu oyunda Bizans Tiyatrosu ile Köy Seyirlik tiyatromuzun benzer yönlerini görmüş ve aynı metinde birleştirmiştir.

Mimuslar, Bizans Tiyatrosunda bir halk tiyatrosu geleneğidir. Şarkı, dans, söz oyunlarının olduğu, doğaçlamaya dayalı, kaba güldürülü oyunlardır. Dans, akrobasi

ve müzik, mimusların anlatımını güçlendirir. G ld r    esi asaldır. Gösterilerin temel malzemesi Zina, en sık işlenen konudur. Tıpkı köy seyirlikler gibi açık alanda oynanmaktadırlar.

Temelinde komedi yatan Mimos oyunları Roma Tiyatrosu'nda sıkça görülmektedirler. Mimoslarda açık saçık ve kaba hareketler yapılmaktadır. Müstehcen sözler söylenmekte ve siyasi hiciv yanında, Hristiyanlıkla dalga geçilmektedir. Bu sebeplerden ötürü Hristiyan Romalı din adamları tiyatroyu şeytanın kilisesi olarak tanımlamışlardır. Onlara göre tiyatro yasaklanmalıdır. Paganlar ise tiyatronun sürdürülmesi gerektiğini d  nmektedirler.

Altıncı yüzyıla gelindiğinde Bizans tiyatrosunda antik gelenek sona ermiş, Pazar günleri tiyatroya gidip, açık saçık bir halde dans eden kadınları izlemek günah sayılmaya ba lanmı tır. Hristiyan bir oyuncu, dini ile yapt ı mesleğin  akı masından dolayı ceza almakta veya öldürülmektedir. Depremlerin nedeni bile tiyatroda oynanan ahlaksız oyunlar olarak görülmektedir. O dönemlerde Mimoslar kadar Pantomimoslar da vardır ancak rağbet görmedikleri bilinmektedir...

Zeybek, mimoslarda saklı olan tarihsel ve kültürel gücü ke fetmi , Muhsin Ertuğrul'un da tavsiyesi ile çok iyi bildiği Köy Seyirliklerden Mimoslara doğru bir yolculuğa ba lamı tır. Son dönem eserlerinden olan **Theodora**, Zeybek'in mimos oyunlarını en iyi şekilde i ledi i oyunu olarak, hem biçimsel hem de anlatım dili açısından mimosların, köy seyirliklerin özelliklerini, modern tiyatro sahnesine harmanlayarak taşımaktadır.

“Oyun, Bizans döneminde hipodromda sahne alan tiyatro kumpanyası ile açılır. O dönemde tüm aktrisler hayat kadını gözü ile bakılmaktadır. Theodora da kısa zamanda kumpanyanın ba  aktristi olmuştur. Oyunun ilk    bölümü hipodromda aktristik yapt ı dönemlerde yaşadığı gerilimleri aktarırken aynı zamanda dönemin siyasi ve kültürel gelişmelerine de ışık tutar. Mitolojik kahramanların yaşamlarından alıntılar yapılarak oyunla tırılan kumpanyanın temsil ettiği oyun ile geçmiş kültürlerin günümüze bırakt ı miras arasında bağlantılar kurulmuştur. Bizans döneminde ba rahip İncil dışı oyunları ahlaksız oldukları gerekçesi ile yasaklar.   z m mimoslardır, yani  arkı ve beden dili ile oynanmaya ba lanır. Kadın bedeni artık bir imgedir. İkiyüzlü erkin savaş ve şiddet kültürüne karşı di il bir direniş ba lar. Theodora do unun tüm ritüellerini üzerinde toplayarak, iktidarın  elik kalkanlarına karşı meydan okur.” (ÖZCAN, 2008; iv)

Haşmet Zeybek, tıpkı oyununda da yazdığı gibi tiyatro ile ilgili uygulanan sansürlerden kurtulma yolunu Mimuslarda bulmuştur.

“Oyunun bel kemiğini oluşturan “mimus” olgusu İncil dışı oyunların, Ayasofya’nın baş pederi Khaysostomos tarafından yasaklandığı dönemde ortaya çıkar. Oyun, öykü anlatan kadın Heratine ve öykü anlatan erkek Thisamen’in rehberliğinde, kumpanyanın başrol oyuncular Theodora ve Filip’in “erginleşme” yani olgunlaştırılmaları için oynanan, konusu uygarlığın beşiği Anadolu mitolojisinden Ayasofya’daki Meryem Ana’ya kadar gelen mimuslardan ve öykü anlatımlarından oluşur. Eserin ana fikri; hayatta her zaman adaletin yerini bulmasıdır”. (ÖZCAN, 2008;6)

Theodora’da oyuncular rolden çıkıp role girmektedirler. Hem günümüz oyuncusu olarak hem de kendi doğal halleri ile sahnede varlık gösterirler. *Theodora*, sırasıyla *İştar* olur, *İnanna* olur, *İsis* olur, *Kibele* olur, *Hera* olur, *Afrodite* olur, *Athena*, *Hestia*, *Artemis* ve *Demeter* olur. Tek tanrılı dine geçiş sonunda *Meryem Ana* olur ve resim olup kalır. Bu da hem oyun kişisine hem oyuncuya hem de *Theodora*’nın canlandığı diğer bütün rollere katmanlılık kazandırmaktadır. Oyunda *Theodora*’nın Ayasofya’ya imparatoriçe olarak resim olması ile *Meryem Ana*’nın resim olması arasında bir ilişki kurulmuştur.

Oyunda, zaman birliği kuralı yıkılmıştır. Bu haliyle oyun, köy seyirlik oyunların biçimsel özelliklerini taşımaktadır. Resim 3, **Theodora** oyununun Haşmet Zeybek tarafından yönetildiği ve Tiyatro Merdiven ekibi tarafından çalışıldığı oyundan bir kareyi göstermektedir.

Zeybek, **Theodora** oyunu ile Mimuslardan Seyirliklere yeni bir üslup araştırması denemiş, geleneksel açık biçim oyunculuğa, Anadolu medeniyetlerinin sahip olduğu dramatik oyunların atası sayılabilecek Mimustan yola çıkarak farklı bir tarz getirerek sahnelemeyi tercih etmiştir. Zeybek bu oyunda tematik ve geleneksel oyunculuğu komedi ve müzikle süslemiş, seyirlik olarak sahneye aktarmıştır.



Resim 3: Theodora - Haşmet Zeybek'in yazıp yönettiği Theodora isimli oyun Tiyatro Merdiven tarafından sergilenmiştir

Theodora oyununda bir başka dikkati çeken şey de, oyunun her bölümünün konuyla alakalı şekilde başlıklandırılmış olması, epizotlar halinde yazılması ve epizotlardan bir ya da birkaçının çıkarılması durumunda oyunun bütününde bir deformasyonun olmamasıdır. Bu Zeybek'in tiyatro metinlerinde oturmuş biçimsel bir özelliği olarak karşımıza sıkça çıkmaktadır. Oyunun bölümlerine gelince ilk bölüm; “Bizans Tiyatrosu” başlığı ile yazılmıştır. Daha sonraki bölümler aşağıdaki gibidir:

- Terminus Tanrısı Oyunu (Bunu “İnsan” başlıklı alt bölüm takip etmektedir)
- Göz Falı (İridoloji) Oyunu
- Kazlaşma Oyunu (Bu bölümde, seyirlik oyunların genel özellikleri bariz bir biçimde görülmektedir. Oyuncu-İnsan, hayvan rolü üstelenerek kaz olmakta, rolden çıkıp role girmektedir)
- Psikolojik Savaş Departmanı Oyunu. İşliği (Bu bölümde “Bilim ve Şarlatanlık” ile “Sabah Şekerleri” adlarında iki alt bölüm daha vardır)
- Akıl Tutulması Oyunu
- Bakkhalar Zikri

- Yasak Kitapları Ezberleme Oyunu
- İkonalar
- Yeşillikler Düğünü
- Tanrıların Şöleni
- Europa Oyunu
- Zorunlu Son. Felsefe İşliğı
- Farabi Bölümü
- Seyircinin İsyanı
- Hallaç Mansur Bölümü
- İmam Gazali Bölümü
- Hassan Sabbah
- Baba İshak
- Hegel
- Karl Marks

Haşmet Zeybek'in yazdığı oyun metinleri çok katmanlıdır. Oyunlarında, oyun kişilerinin diyaloglarında başka metinlerden alıntı, felsefi düşüncelerin ve düşünürlerin söyledikleri sıkça gördüğümüz şeylerdir. Bu durum **Theodora** oyunu için de değişmemiştir. Oyunun ilk sahnesinde, azgın halk maviler ve yeşillerin, *Theodora*'nın sahneye çıkmasını beklediğı ve kumpanya oyuncularının kendi aralarında dedikodu yaptıkları bölümde Zeybek, sıkça felsefeye başvurmuştur. Dairesellik metaforu üzerinden belli başlı mesajlar vermiş, bunu da oyun kişilerinden *Thisamen* üzerinden yapmıştır.

Thisamen : ... Daireye dair, mizansenlerimiz daireden daireye! (Daire çizer)Geldiğim son noktanın, gitmek için çıktığım ilk nokta olduğunu bilemezdim! Daire çize çize aramaya devam! Sonsuz daireler koca bir daire içinde.

Paulosyen: Aynı daire içinde devam etmektense özgürlüğü seç!

Heratiana: (Daire çizer) Bildim ki aramak, araya araya daire çizmektir.

Paulosyen: Platon diyor ki; “Hep aynı kalan, Tanrı. Salt dünyadan değildir insanoğlu... Daima tek düzeli olarak sürüp giden dairesel hareketleriyle, tanrısal değişmezliğı yansıtop yeniden ortaya koyan Sabit yıldızların dünyasından bile değildir insanoğlu! Değişmeye ve rastlantıya kaçınmaz şekilde yer veren “Ayaltı” dünyasındandır.

Begomil: İbn-us Seyyid'in Daireler kitabında, üç merhaleyi üç daire simgeler. 1-Maddesiz salt suretler ki, bunların onuncusu akıldır. 2-Nesneler onlusu, bunların dokuzu 'Dokuz Felek'tir. Bunlardan sonra faal olan akıldır. Doğrudan sadır olan küllü nefis gelir. 3-Maddi varlıklar onlusu: suret, cismani, madde, dört öge, yani anasır-ı Erbaa üç tabi alem insan.

Heratiana: Ah Mezapotamya'm, İştar'ı, İnanna'sı...

Antonina: Asur'un, Mısır'ın, Fenike'nin, Yunan'ın, Roma'nın mitolojileri

Gomita: Homeros'un, Hesiodos'un tragedyalarına başvurmayan, başını duvara vurur.

Heratiana: Tarihin öğretici, öğrenme değeri olan konuları bunlar. İlk bakışta tarih gibi görünen, ince nice konular, aslında ağızdan ağıza dolaşarak halk efsanesi durumuna gelmişlerdi. Mitoloji kılığına sokuluncaya kadar uzanır. Bu bakımdan pantomimus konular, tragedyaya alanına kadar girmiş oluyor.

Anastasia: Biri çıksa da bu konuları şiir olarak yazsa. Sonra da bestelese de oynasak.

Paulosyen: (Elinde Platon'un Devlet'i vardır) Heratiana kulağını ağzına yapıştır. Kendini felsefeye alıştır. Dünyayı geliştir. Azaplı bedenlerde bütün sefil ruhlar özgür olmak ister. (ZEYBEK, 2009; 6-7)

Bakıldığında yazarın tüm kuramını bu kısacık bölümde anlattığı görülecektir.

Theodora oyununda Zeybek'in yapmak istediği şeyi, aslında bütün yazınsal hayatı boyunca varmak istediği noktayı belki de en iyi onun sözleri ile anlatmak mümkündür:

"Babil, Sümer, Mısır, Anadolu'da yoğurulur fısır fısır. Olimpos'a gelirler, olurlar on iki ölmezler. Yani bizim Bursalılar. Yüz kilometre aşağıda bizim Edremitliler. Yani 26 ölümsüz kahraman. Böylece sarsılmaz Zeus düzeni de çözülür. Çanakkale'ye gelinceye kadar tanrı da kalmaz, tanrıların maskeleri de... İzmir'de ise artık herkes insandır; burada herkesin mücadelesi doğayla. Doğa Filozofları dönemi; Tales'le başlayan bu dönem üç kuşak, on beş filozof Aristoteles ile biter. İstanbul'da tanrılar tekleşir, gökyüzüne yerleşir. Onun için Marmara sadece jeolojik açıdan deprem bölgesi değil, aynı zamanda kültürel açıdan da deprem bölgesidir". (ZEYBEK;2009;17)

Köylü oyunları ritüel kökenli olduğundan, bugüne değin gelen belli başlı kalıp cümleler içermektedirler. Bahsi geçen bu kalıp cümleler ve bu cümlelerin yanında tekerleme, mani gibi halk edebiyatı ürünleri ve de bazı kitaplardan yapılan alıntılar ki buna kutsal kitaplar ve de filozofların ortaya attığı savlar da dâhildir-, Zeybek'in oyun metinlerinde kendilerine yer bulmaktadırlar.

Haşmet Zeybek'e göre modern tiyatronun prehistoryası seyirliklerdir ve bilim nasıl basitten karmaşığa doğru ilerliyorsa, seyirlik de karmaşık olan metinli tiyatronun alt verisi olmaktadır. Metinli tiyatro ve seyirlik kavramları birbirlerini dışlamaz, aksine kavramsal olarak iç içe almaktadırlar. Tıpkı yöreselliğin ulusallığı, ulusallığın da evrenselliği dışlamadığı gibi... Bu nedenle Zeybek'in anlatım dilinde yerelden evrensele doğru açılan tematik bir yaklaşım göze çarpmaktadır... Ona göre ulusal olmak bir üslup, bir stil, bir tavır gerektirmektedir. Sanatsal derinliğe ihtiyaç duymaktadır. *“En küçük bir öğrenin bize kadar süzülüp gelen binlerce yıllık bir tarihi vardır”* demektedir. Tıpkı Hint Efsanesindeki Menekşenin, ünlü İngiliz yazar Shakespeare'in *Bahar Noktası* oyuna ulaşması, bizdeki *Tuz Masalının* yine Shakespeare'in *Kral Lear* oyununda yer alması gibi... Zeybek'in kendi söylemiyle; *“Gılgamış'tan başlayıp, Hz Ali'den geçip, Köroğlu ile uçup günümüze gelmesi”* gibi... Bütün bu öğeler zamanla dönüşmüş, mekân içinde gelişmiş, değişmiş ya sözlü ya da yazılı gelenek ile günümüze kadar gelmişlerdir. Bu anlayışla yazarın anlatım dili de köylü tiyatrosunun, halk edebiyatının etkisi ile gelişmiş ve zamanla Zeybek'e has bir üslubun oluşmasına neden olmuştur.

Haşmet Zeybek'in anlatım dilinde karakteristik olarak tekerlemeler, maniler, halk deyişleri, politik göndermeler ve sokak ağzı yer almaktadır. Atasözleri, deyimler, bilmeceler ve uyaklı – ritimli söz söyleme sanatı, halk kültürünün ve de köylü dil değiş zenginliği, yine onun oyunlarında göze çarpmaktadır. Sadece oyunlarında değil, televizyon için yaptığı projelerde de kendi üslubunu öne çıkarmaktan çekinmemiştir.

1985 yılında, Haşmet Zeybek'in Münir Özkul'a metin yazarlığı yaptığı; Münir Özkul, Ahmet Uğurlu, Yüksel Gözen, Şahin Çelik, Müge Akyamaç ve Filiz Bozkurt'un oynadığı ilk Ankara TRT Televizyonu dizisi olan **Zaman Zaman İçinde** ve **Çifte Düğün** programında, **İbiş'in Fendi** metninden yazarın anlatım diline dair örnekleri görebiliriz.⁴⁷

BEY – Offf! Sayın seyircilerim off sormayın halimi dert babasıyım... Dert ne demişler şu dar-ü dünyada, kız evladın var mı derdin var. Ha işte benim de halim öyle. Ayrıca karım yaşlandı, kulakları duymuyor, laf anlatmak bir dert. Bir tane kızımız var mızımız koca beğenmiyor. Hayır, o beğeniyor biz beğenmiyoruz, biz beğeniyoruz, o beğenmiyor. Anlayacağınız böyle karmakarışık oluyor. Bir şey değil pederim bir servet bıraktı. Kız yirmi yaşına girip de evlenirse, bu parayı

⁴⁷ Münir Özkul, İbiş rolünde... Yönetmen: Ömer Faruk Yılmaz. Sanat Yönetmeni: Feyza Zeybek

alıyor. Ee bugün kızın yaş günü evlendirmesek paradan da olacağız, eteklerim tuttu koca arıyorum. Bu erkek işi değil kadın işi diyorum a, kadın ortalıkta yok. Yatıya kalkacak da gelecek. Ah ne demişler Ağustosta ekilen darıdan, sabahleyin kocasından sonra kalkan karıdan hayır gelmez. (Karısı girer) Ah, ah... İyi ki kulakları sağır duymuyor, yedi bayram yanımtım...

BEY – Maşallah hanımcığım, yüzünüze güller. Günaydın.

HANIM – Ney aydın, ney aydın?

BEY – Gel de buna laf anlat. Bir şey yaymadım. Sabahtan beri seni çağırıyorum.

HANIM – Ne oldu gene kime çağırıyorsun?

BEY - Yahu bağırmiyorum hanım, sabahtan beri seni bekliyorum.

HANIM – Pinekliyor musun? Aman ilahi bey, sen evlendiğimiz günden beri pinekliyorsun. (ZEYBEK,85;1-2)

Örnekte görüldüğü üzere, yukarıda karı-koca arasındaki diyalog *Karagöz-Hacivat*, *Kavuklu-Pişekâr* arasındaki atışmalı, yanlış anlaşılmalardan kaynaklı komiğin yaratıldığı konuşmalara benzemektedir.

Üslubu orijinaldir. Diyaloglarında kullandığı cümlelerin çoğu zaman redifli olduğu göze çarpmaktadır. Oyun kişileri birbirlerinin sözcüklerini tamamlar nitelikte yazılmıştır.

Zeybek, Türk tiyatrosunun geleceğini geçmişte, kültürel köklerimizde gördüğü için, kendi yazımı dışında olan metinleri de ele alış biçimi, geçmiş ile bugünü harmanlamak üzerinedir. Aziz Nesin’in **Pırtlattan Bal** isimli masalını, kendi üslubu ve yöntemi ile seyirlik bir oyun olarak sergilemiştir. Resim 4’te İBB Şehir Tiyatroları’nda sergilenen Pırtlattan Bal oyunundan bir fotoğraf gösterilmektedir.

Haşmet Zeybek, İbn-i Haldun’a göre bir toplumda iki yıkıcı hastalık olduğunu, bu hastalıkların da aşırı zenginlik ve aşırı yoksulluk olduğunu dile getirmiştir. **Pırtlattan Bal** oyunda İbn-i Haldun’un ön gördüğü üzere bu iki büyük hastalıktan doğan, hiç emek vermeden başkalarının ürettikleri ile geçinen, onların ürettiklerini tüketen, tefeciler, faizciler konu edinmiş, onlar ortadan kalkınca topluma ferah ve mutluluk geleceği anlatılmaya çalışılmıştır.

*“Ne bencillik, ne benlik
Olsun dirlik düzenlik
Ne senindir, ne benim
Hepimizin esenlik
Kiminin parası kiminin duası
Yakma kimsenin canını
Çıkar bir gün acısı
Ne efendi, ne kulluk!*

*Bolluk olsun, hep bolluk!
Ne yalnız sana, ne bana
Hepimize mutluluk!” (DRAMATİK,2011;104)*



Resim 4: Pırlatan Bal. Haşmet Zeybek'in yönettiği Aziz Nesin'in yazdığı Pırlatan Bal çocuk oyunundan bir fotoğraf. (Oyun seyirlik olarak sergilenmiştir)

2. 2. OYUNLARIN İÇERİK YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Haşmet Zeybek'in yazın dünyası; siyasi ideolojisi, hayat felsefesi ve yaşadığı topluma, onun insanına karşı duyduğu duyarlılık ile şekillenmiştir.

Sanat hayatı boyunca, yetiştiği coğrafyanın kültürü ve tarihinin etkisi ile yolu önce seyirlik oyunlar ile kesişmiştir. Büyük şehirlere yaptığı yolculuklar, tanık olduğu sınıfsal haksızlıklar, yaşadığı dönemin Türkiye siyasi atmosferi, gençlik olayları ve siyasi düşüncesinden dolayı yaşadığı sıkıntılar onun metinlerinde eleştiri ve ironi olarak yer almıştır. Olgunlaşma dönemlerine doğru ilerlerken, bugüne değin araştırdığı, sürekli okuduğu mitoloji ve felsefeyi metinlerine eklemiş, karşılaştırmalı mitoloji ile yazın dünyasını daha da zenginleştirmiştir. Halk edebiyatı, Mesnevi, Köylü Tiyatrosu, Bizans Tiyatrosu, Toplumsal gerçekler, sınıfsal meseleler, felsefe ve mitoloji onun oyun metinlerinin içerik olarak kaynağını oluşturmuşlardır.

Gelenekten gelip geleceğe ilerleyen, Anadolu ritüelleri ile yola çıkıp, mimuslara kadar uzanmış olan yazar, bugün ile geçmiş, karşılaştırmalı mitoloji vasıtası ile tahlil etmiştir. Mitolojik kişiliklerin karşılaştırılması yolu ile oyunlar yazmıştır. “Gelenekten Geleceğe” Teoremini; “güdüsel yaptığım tiyatronun bilimsel yönü”dür diye tanımlamıştır.

Haşmet Zeybek’in yazılarındaki içerik-biçim ilişkisini, yaptığı tiyatro bağlamında ele aldığımızda, kendi ağzından şu örnekler ile anlatmak mümkündür:

“Musa ‘on emri’ Adapa; destanından yürüttü. Ayağı çalıya takıldı, on birinciye düşürdü. Bütün dünya on birinci emri arıyor. Nedir o kimse bilmiyor. Bir tek ben biliyorum. Nedir o? ‘Mülkiyet edinmeyin’, bütün sorun bu. Ötekilerde buna bağlı. O zaman savaş mülk sahipleriyle mülksüzler arasında. ‘Mülksüzleştirilenleri, mülksüzleştireceğiz’ Musa’dan günümüze (semavi dinlerden) temel sorun bu. Gerisi Gılgamış destanına kutsallık verdi. Yaratılış yerine yaratan koydu. Sümer, Babil kültürünü, tek tanrı düşüncesiyle yeniden yorumlattı”.

“Diyorum ki, öz biçimi belirler. Her öz kendi biçimini doğurur, biçimden öze gitmek çöküş dönemlerinde olur. Bir mesaj için oyun yapılır. Işık gösterisi için oyun yapılmaz”.

“On birinci Emirden ki biz onun peşindeyiz. Bula bula bulduğumuzda on birinci tez, ‘Dünya’nın aklı da’ işte bu serüven, bizimde oyunumuzun adı; Dünya’nın Aklı”.

“Tin’in (canın) görüngü bilimi alt başlığı dünyanın aklını, insanın aklına ölçeklemek... Kaç milyarda bir olacak!”

“Çünkü dünya yuvarlaktır, kafalarımız da yuvarlak... Kafalarımız dünyayı içine alır. Yoksa kafasız dünya, dünyasız kafada olur. Bütün akımlar, teknikçiler, eğitimle öğretilir. Ama içerek öğretilmez! O, işte öznel gerçekçiliktir! İçerik olmazsa özgün sanatçı olunmaz” (ZEYBEK,2007;10-11)

“Her şeyin altında bir ritim duygusu yatar. Bir insanın kalp atışı, konuşma ritmi, yıldızların ve gezegenlerin hareketleri, gelgitlerin yükselişleri ve alçalışları, mevsimlerin değişimi. Zaman bütün biçimleriyle maddenin ayrılmaz özellikleri olan hareket ve durum değişikliğini ifade etme tarzıdır.”

“Zaman ve hareket birbirinden ayrılmaz kavramlardır. Bunlar yaşamın tümüne; düşünme ve hayal gücünün her dışı vuruşu dahil, dünya hakkındaki bilgilerimize esas teşkil ederler. ‘Ölçme’; ki tüm bilgilerimizin köşe taşıdır. Müzik ve dans zamana dayanır. Bugünün dünyasının kökleri olan ‘Tinsel şövalyelik’ gibi... Haşhaşiler, Tapınakçılara öğretiler her şeyi... Ve gizemi... Bu gizemli metinlerin dramaturgisini yapmalıyız, tiyatromuzu geliştirmek için.” (ZEYBEK, 2011;77)

Kendi kuramını oluştururken biçim kadar içeriğin de önemli olduğunu göstermiş olan Zeybek, çatışma kavramını ikiye indirgemıştır. Bu önemli çıkarım, onu hem çağdaşlarından hem de Geleneksel Tiyatromuzdan beslenerek metinli tiyatro yapan sanatçılardan ayırmaktadır. Zeybek, çatışmayı “**İnsanın – İnsana**” olan çatışması ve “**insanın – doğaya**” olan çatışması olarak ayırmaktadır. Bunu yaparken yani çatışmayı ikiye indirirken de ideolojik ve felsefi düşüncesinden, deneyimlerinden elde ettiği bilgiyi süzerek bu teze varmıştır.

“Önemli olan oyuncu-seyirci... Oyuncuya araştırmacı oyuncu rolü yüklüyorum. Araştırmacı oyuncudan – Araştırmacı seyirciye geçiyorum. İNSANIN İNSANA OYNADIĞI OYUN. Theodora isimli oyunumda seyirciye de rol vererek oyuna katıyorum! Seyirci, ben diye başlayan sözcükle oyuna giriyor. Ortak atmosfer ironi...” (ZEYBEK,2007;39)

Yazara göre bütün mesele gerçek ile yanılama arasındaki çatışmadır.

“Hamlet’i oynayan oyuncunun dört yüz yaşında olmadığını biliyoruz. Bu bir illüzyon. Theodora isimli oyunumda şöyle uyguladım: Oyuncu, seyircinin gözünde seyirlik oyun tekniği ile rolünden çıktığı ve bugünün oyuncusu olduğu zaman rolüyle kendisi arasındaki, yani geçmişle şimdiki arasındaki çatışma, illüzyonu kırar. Gerçek ile yanılama arasındaki çatışma olur.” (ZEYBEK, 20011; 75)

Haşmet Zeybek’e göre tiyatrodaki sahicilik; toplumcu gerçekçiliği, aydınlık gerçekçiliği ve de sosyalist gerçekçiliği ifade etmektedir. Buna karşı gördüğü şey, idealizmdir. Zeybek’e göre emperyalistler gerçekçilik akımına karşı durabilmek için idealizme başvurmuşlardır.

“Artık empresyonizm (soyut dışavurumculuk) diye bir akım oluşturdular. Bütün sanatları bu akımda buluşturdular. Tezsiz, insan doğası üzerine ve de ölümsüz kahramanların boy gösterdiği ahlaksızlar geçerli oldu. Para her şeyin merkezi oldu. Pragmatik felsefe önem kazandı. Psikolojik terapi romanları yayınladı. Froud, Yung vb. psikologların hastalarıyla, not aldıkları ilişkileri neredeyse edebi eser sayıldı. Bu psikolojik savaş romanları, neredeyse ilerici eser sayıldı. Yepyeni düşler dünyası, hayal dünyası ve ironiyle donatılmış alegorik öyküler.” (ZEYBEK,2007; 9)

1980 darbesinin tesirini iliklerine kadar yaşamış olan Zeybek’in o dönemki metinlerinde, bu darbenin etkisi, sonrasında yaşanan toplumsal değişimlere olan eleştirel yaklaşımı açıkça göze çarpmaktadır. Bu anlamda onu hakkıyla anlatabilmek için siyasi düşüncesini ve felsefesini daha keskin biçimde ortaya koyduğu **Alpagut Olayı, 47’liler Meddahı, Kimlik** gibi oyunlarına da bakmak gerekmektedir. Buradan

yazarın diğer oyunlarında ideolojik ve felsefik açıdan görüşlerinin olmadığı gibi bir anlam çıkarılmaması gerekmektedir. Tüm oyunlarında, makalelerinde, kâğıda döktüğü her satırda Zeybek'in materyalist hayat görüşü, olaylara karşı diyalektik tutumu, meseleyi kökten kavramak ve o kökten anlatmak üzerine olan alışkanlığı inkâr edilememektedir.

Alpagut Olayı oyunu yazarın ilk dönem oyunlarından olup, gerçek bir hikâyeden yola çıkarak yazdığı, işçi direnişini anlatan bir oyundur. 1970 yılında, Çorum İl Özel İdaresi'ne bağlı Alpagut Linyit işletmelerinde çalışan işçiler, iki ayı aşkın süredir ücretlerini alamadıkları için iş yerini işgal ederler. Bir işçi konseyi kurarak aralarında iş birliği yaparlar. Zarar eden işletmeyi kâra geçirirler. Ancak Ankara'dan bir Muhafız Birliği gelir ve bir operasyon yaparak işletmeyi işçilerin elinden geri alır. Alpagut'taki işçilerin kısa süreli bu öz yönetimleri dikkati çekmiştir. Haşmet Zeybek, Dostlar Tiyatrosu'nun işçi kolunda görev aldığı bu dönemde, olayı yerinde incelemek için Alpagut Linyit İşletmeleri'ne gitmiştir. Yaşananları oyunlaştırmıştır. İlk kez 24 Ekim 1971'de oynanan oyun sonrasında defalarca sahnelenmiştir.

Alpagut Olayı Köy Seyirlik Oyunların etkisinde yazılmış bir oyun değildir, işçi tiyatrosu etkisi altında yazılmıştır. Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi epizot epizot yazılmış, her bölüm başka bir başlık ile adlandırılmıştır. Örneğin, birinci bölümün ilk sahnesi "İşçilerin Gözünden İşletmenin Durumu; Huzursuzluk" olarak adlandırılmıştır... Bu oyunda rolden çıkıp role girmeler yoktur ancak Zeybek'in genel üslupsal özellikleri kendisini göstermektedir.

"Alpagut Olayı adlı oyunum yöreseldir. Ama özü itibariyle evrenseldir" demiştir Zeybek. Ona göre üretim-üleşim-yönetim dünyada kaldıkça evrensel olacakları kesindir. Evrensel oldukları kadar da yereldirler.

47'liler Meddahı, Türkiye'nin siyasi geçmişine, darbelere, Amerikan emperyalizmine karşılaştırmalı mitoloji yöntemi ile yaklaşan bir oyundur. Zeybek'e göre Türkiye siyasal tarihinde 1 Mayıs 1946'dan 3 Kasım 2002'ye kadar on beş seçim yapılmış, 28 Şubat Postmodern darbesi ile 3,5 darbe yapılmıştır. (Zeybek, 28 Şubat darbesini tam bir darbe olarak saymaz). Tüm bunlar Türk lirasının değerini düşürmüş,

doların yükselmesi ile ulusal değerler, ahlak, kültür ve ekonomi çökmüştür. Yazar, her seçimin egemenlerin halkı yönetmesi için halkın onayını alması olarak görmektedir.

Zeybek, tüm bu olanların küresel bir saldırı olduğunu düşünmektedir. Ona göre bu olanlar halkın hafızasına vurulan bir darbedir. İletişim ağları ile iletişimsizlik sağlanmıştır. Kendine yabancılaşan halkın itaat etmesi daha kolay olacaktır.

47'liler Meddahı oyununda Zeybek, halka kendisini, yaşadığı yakın tarihi anlatmıştır. Bunun için de Geleneksel Türk Tiyatrosunun anlatım biçimi olan meddahı, oyun tiplerinden olan İbiş'i kullanmıştır. Destanlara, mitolojiye, felsefeye başvurmuştur. Yakın tarihimizin siyasal olaylarında aktör olan şahıslarından bahsetmiştir. 68'liler kuşağını anlatmıştır. Yine oyunu kendi içinde bölümlere ayırmış, her bölümü başlıklandırmıştır. Bu oyunda başlıklar Türkiye tarihindeki darbeler, seçimler ve bunlardan kaynaklanan olaylar üzerinedir. Bu oyunda mesajlar indirekt değil, direkt verilmektedir. Keskin oyun dili, anlatılan olayların ağırlığından kaynaklanmaktadır.

Kimlik oyunu, yazarın rolden çıkıp role girmelere başvurmadan yazdığı, siyasi mesajını ön plana çıkaran ve Türkiye tarihinde travma yaratan bir dönemin hikayesidir. 12 Eylül darbesi sonrasında, sol düşünceye mensup, aktif olarak faaliyet gösteren bir grup gencin, çözülmesi ve kendilerini darbe sonrası sisteme adapte etmelerini anlatmaktadır. Aslında amaç, bireylerden yola çıkarak darbe sonrası inşa edilen toplumun kimliğini sorgulamaktır.

Kendilerini devrimci olarak nitelendiren *Kadın* ve *Erkek*, yine devrimci arkadaşları ile aynı evde kalmaktadır. Amaçları bir dergi çıkartmaktır ve bunun üzerine çalışmaktadırlar. Bu arada da her şeye dair konuşurlar. Örneğin devrimciler olarak evlilik kurumuna karşıdırlar ancak varlık sürdürmek için kuralların olduğu böylesi bir düzende elbette kadın ve erkek de evlidirler. Her meseleye devrim üzerinden bakan bu arkadaş grubu evlerine polisin baskın yapacağı haberini alınca, ne var ne yoksa boşaltırlar. Evin bomboş kalması ile çözülme süreci de başlamıştır aslında. Zamanla herkes değişir. Kadın eczacı, erkek muhasebeci olarak devam eder hayatına. Eski devrimciler de zamanla iş adamı, çevreci, marjinal ya da feminist olmuşlardır. Artık yeni bir dönem başlamıştır ve tüm tartışmalar bu yeni dönemin konuları üzerindedir.

Bir nevi kendisinin de bir zamanlar içinde olduğu, darbe sonrası kan kaybeden sol harekete dair sorgulamaktır Zeybek'in yaptığı. Yazar ilk defa bu oyununda dekorun önemli bir yer tuttuğundan bahsetmiştir. Dekorun adeta her şeyi kuşatan bir elbise gibi olması gerektiğini belirtmiştir. Kitabına dekor, baştan sona çeşitli kılıklara girmelidir diye not düşmüştür. Çünkü dekor ve atmosfer; çeşitli örgütsel çatışma ve ayrışmalara tanık olacaktır. Zeybek, bu oyununda dekoru, kadın ve erkeği saran üçüncü bir kişilik olarak görmektedir. Bu nedenle yaşanılanlara göre bazen kalabalık bazen sade olması gerektiğini belirtmiştir. Yansıttığı duyguya göre renkten renge girmelidir.

Kimlik oyunu ilk defa 17 Mayıs 1990 tarihinde 6.Gençlik Günleri kapsamında Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu olarak oynamış, oyunun yönetmenliğini de Haşmet Zeybek yapmıştır.⁴⁸

⁴⁸ Kimlik, Haşmet Zeybek'in öykü ve senaryosu, Feyza Zeybek'in sanat yönetmenliği ve Melih Gülgen'in yönetmenliği ile sinemada da yer almıştır. Başrollerinde Tarık Akan ve Nebahat Çehre yer almıştı.

SONUÇ

Haşmet Zeybek; dün ile bu günün, kültürel köklerimiz ile gelecek kültürel kodlarımızın, geleneksel dram türlerimiz ile metinli tiyatro arasında geçirgenliği sağlayan, köprü olan eserler vermiş bir yazar, yönetmen ve oyuncudur. **Irgat** oyunun ile başlayan serüveni, **Alpagut Olayı, Düğün ya da Davul, Zilli Şih, Ayrangeven, Meddahlık Sınavı, Kimlik** gibi oyunları ile devam etmiş, **Theodora** ile günümüze kadar gelmiştir.

Bir sanat adamı olarak yazınsal serüveninde hem içerik hem de biçim olarak çeşitli denemeleri olmuş, köy seyirlikleri çağdaş tiyatro sanatı ile birleştirip sahneye taşımıştır. Karşılaştırmalı Mitoloji ile kendi “*Gelenekten Geleceğe*” kuramını üretmiştir. Geleneğin bir ucu ile bugüne açılırken, diğer ucu ile düne bağlı olduğunu düşünen yazar, geleneksel kültür denilince ela alınan olgunun ölü bir kavram olmadığı bilincinde hareket etmiş, seyirlikleri, metinli tiyatronun en basit hali olarak görmüştür. Zeybek’e göre seyirlik oyunlar basitten karmaşığa ilerleyen yapılarıyla aslında tiyatronun “alt verisi” dir ve dönüşerek günümüz metinli tiyatrosunun yaratımına katkıda bulunmuştur.

“*Geçmişi olmayanın geleceği de olmaz*” diyen yazarın, ölmeden evvel sahneye koyduğu ve son deneysel çalışması olan **Theodora** oyunu Anadolu toprakları üzerinde varlık sürmüş iki farklı milletin kültürel miraslarının, halk tiyatrolarının birleşimi olması sebebiyle özel ve önemlidir. Haşmet Zeybek **Theodora** ile köy seyirlikler ile mimusları aynı sahne üzerinde birleştirmeyi amaçlamış, nehir oyun dediği bu oyunu ile tüm yazınsal hayatı boyunca varmak istediği noktaya doğru yaklaşabilmiştir. Kendi tabiri ile onun yaptığı “damarı damara bağlamak” tır...

Metinlerinde söz esastır. Zeybek’e göre bir yazar ne söylemek istediğini açık seçik bir biçimde ortaya koymalıdır. Yazdıkları ile devrimi olmalı, kitleleri etkilemeli, bir değişim, dönüşüm yaratmalıdır. Ülkemizin etkisi altında kaldığı ‘kültür emperyalizmi’ne karşı bilginin, o bilginin tarihçe doğruluğunun ve özgürlüğünün korunmaya çalışılması gerektiğini söylemektedir.

Zeybek'e göre yeni, eskimeyendir ve Türk tiyatrosu çıkmazından kurtulmayı, köklerine, geçmiş kültürel kodlarına dönerek, geleneklerine bağlanarak sağlayabilecektir.

Yazara göre Dionisos'un yaşadığı, Ailoca – Dionisosca konuşulan bu topraklarda, geçmişten gelen bu kültürel mirasın ardıllarının geliştirilmesi, günümüze taşınması gerekmektedir. *Karacaoğlu, Dadaloğlu, Köroğlu* gibi halk ozanları, taş baskılarda gün yüzüne çıkarılmayı bekleyen halk hikâyeleri, tiyatrodaki yerini en kısa zamanda almalıdır.

Haşmet Zeybek, “*Gelenekten Geleceğe*” kuramı ile aynı topraklar üzerinde varlık göstermiş topluluklar arasındaki kültürel etkileşimin ayrışmasının mümkün olmadığını, iç içe geçtiğini ve bunun da bir zenginlik göstergesi olduğunu anlatmakta, bunu da hem yazdığı hem de yönettiği oyunlarda belli teknik ve biçimsel denemeler ile gözler önüne sermektedir.

Haşmet Zeybek oyunlarında, zaman ve mekân birliğini kırarak, seyirciyi sorgulayan seyirci konumuna sokarak, hatta ve hatta seyirciyi oyunun bir parçası kılarak seyirlik oyunların biçimsel özelliklerini kullanmıştır. Zaman birliğini kırdığı için oyun kişileri çeşitli zaman dilimlerinden gelip, bugünde, onun oyun metninde aynı mekânı ve sahneyi paylaşabilmişlerdir.

Oyun içinde oyun tekniği ile metinlerini yazmıştır. Seyirlik oyunlardan aldığı bu teknik, onun hem dramatik esasını ortaya çıkartmaktadır hem de oyun kişilerinin farklı farklı roller ile oyunda var olmasını sağlamaktadır. Oyun kişileri oyun içerisinde rolden çıkıp role girmektedirler. Hatta kendi gerçek kişilikleri ile de sahnede vücut bulmaktadırlar.

Oyunları, tıpkı seyirlik oyunlarda olduğu gibi epizodik, yani parçalı yapıdadırlar. Bu sebeple oyunun içinden bir bölüm çıkarılsa ya da eklense, oyunun bütününde bir bozulmaya sebep olmamaktadır.

Haşmet Zeybek'in metinleri iç içedir. Farklı metinlerden alıntılar yapmış, bunları kendi metinlerinin içine yerleştirmiştir. Onun oyunlarında kutsal metinlerden yapılan alıntıları görmek de mümkündür, eski çağlardan alınma metinleri de...

Zeybek'i geleneksel tiyatro türlerinden beslenerek oyun yazan diğer yazarlardan ayıran belli başlı etmenler vardır. Her şeyden önce o yaptıklarını bir teoriye dökmüş ve kendine özgü tiyatrosunu oluşturmuştur.

Zeybek, Oyunlarında kuram tartışır, tartışır. Klasik dramatik yapı ile oynayan yazar çatışmayı ana ekseninde ikiye düşürmüştür;

- İlki; insanın insana oynadığı oyundur.
- İkincisi doğanın insana oynadığı oyundur.

“Mitolojisi olmayanın ideolojisi olmaz” düşüncesinden yola çıkarak, hem mitleri hem de çeşitli felsefecilerin ortaya koyduğu düşünceleri, tiyatro metinlerine serpiştirmiştir. Seyircisine bu düşünceleri sunmakta, tartışmaya açmaktadır. Oyunları kendi tabiri ile “epik ötesi açık biçimdir, göstermecidir”.

Yazarın, oyunlarında ironi esastır. Seyirliklerin biçimsel ve üslupsal özelliklerinden beslenen Zeybek'in oyunlarının diline bakıldığında; halk şiirlerinden gelen kafiyeli şiirsellik, tekerlemeler, cinas, halk ağzı, maniler dikkati çekmektedir.

Hem genel olarak hayattaki olaylara yaklaşımı hem de kaleme aldığı metinlere yaklaşımı, içerik ve biçimsel yönden diyalektik bir anlayışla olmaktadır. Zeybek, her şeyin karşıtı ile var olacağını söylemektedir.

Köy seyirliklerin biçimsel özelliklerini metinli tiyatro ile birleştirmekle yetinmeyen yazar, köy seyirlikler ile mimusların biçimsel özelliklerini, diyalektik bir bakış açısı ve felsefe ile metinlerine yerleştirmiş, mitolojiyi bunun bir parçası olarak kullanmıştır.

Sadece sahnede değil açık alanlarda, kahvelerde de oynanacak türden oyunlar yazmıştır. Hemen hemen tüm oyunları dekor, ışık gibi sahne argümanlarına bağlı değildirler. Oyuncu, metin ve söz esastır.

Metinlerini yazarken süreçte geliştirmeyi, sahnede deneyimleyerek tatlandırmayı daha doğru bulmaktadır. Bu nedenle bir taslak ile başlayan metinler, zamanlar sahnede gelişip son halini almaktadırlar.

Haşmet Zeybek, hiçbir öğenin oyunun önüne geçmesine izin vermeyen bir yazardır. Ona göre ilk veri olarak gördüğü seyirlikler, ritüeller, dans, müzik gibi öğeler

oyunun bel kemiğini oluşturmakta, bir bütün halinde anlamlı olmaktadır. Asal çatışmayı doğanın-insana ve insanın-insana olan çatışmasına indirgemiş olan Zeybek'e göre ilkel komünal dönemde de insan insana karşıdır, komünist dönemde de. Çünkü asıl oyun insan merkezli bir kurgudur ve asıl sorun doğayı algılayış biçimlerindeki farklılıklardan, değişik düşünce şekillerinden çıkmaktadır. Yazara göre dünya bugün karmakarışık bir haldedir ve bu karmakarışık hale de bulunabilecek tek çözüm felsefedir. Zeybek, felsefenin bilinmesini ve onun her alanda kullanılmasını savunmaktadır.

Yunan filozofu, matematikçi ve Batı dünyasındaki ilk yükseköğretim kurumu olan Atina Akademisi'nin kurucusu, İslam Dünyasında bilinen adı ile Eflatun yani Platon, insanlar arasında üç tarzda kişiliğin acınacak kişilikler olduğunu söylemiştir.

- Cahilin eline düşmüş bilge kişi
- Gücsüze muhtaç olmuş güçlü kişi
- Cimri ile yaşamak zorunda olan eli bol kişi

Platon'a göre bu insanlar, insanlığın komedyasıdır. Ve oyunların temel konusunu oluştururlar. İşte Haşmet Zeybek, toplumda bu tarz insanların düştüğü durumlardan kaynaklanan ironiyi görmüş, oyunlarına bunları konu edinerek evrensel olabilmenin peşinden gitmiştir.

Zeybek'e göre bir sanatçı evrensel olabildiği ölçüde başarıyı yakalamaktadır. Evrensel olabilmek de ulusal olmak ile mümkündür. Ulusal olmak da bir üslup, stil ve tavır gerektirmektedir. Kültür mevzubahis olunca en küçük bir öğenin bugüne gelmesi demek binlere yıllık tarihi verilerden süzülmesi demektir. Elbette her yazar yaşadığı coğrafya nedeniyle yerel ürünler verecektir. Ancak önemli olan; eserin özü itibarıyla evrensele ulaşabilmesidir.

Haşmet Zeybek, yazın hayatı boyunca ortaya koyduğu ürünler ile hem öz hem de biçim anlamında fark yaratmış ve eserlerinin, özde evrenseli yakalaması için çaba sarf etmiş bir yazardır. Ortaya bir kuram koyan ve bu kuram doğrultusunda eserler veren Zeybek, yazın hayatı boyunca köy seyirlikler ile Anadolu topraklarında varlık göstermiş uygarlıkların halk tiyatrolarını birleştirmiş, bu kültürel birleşimi de gelenekten alıp bugüne ve geleceğe taşımıştır, metinli tiyatro ile birleştirmiştir.

Haşmet Zeybek'in oyunları içerik yönünden incelendiğinde, eserlerinin yerel motifler ile işlendiği ancak konusu itibariyle evrensel olduğu, mitolojiyi konu edindiği ve hatta karşılaştırmalı mitolojiye başvurduğu görülecektir. Biçimsel yönden bakıldığında da Aristotelesçi tiyatronun kurallarını yıktığı, tiyatronun prehistoryası olarak gördüğünü belirttiğimiz köy seyirliklerin biçimlerinden yararlandığı görülecektir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

1. A- EYÜBOĞLU İ. Z. *Anadolu İnançları, Anadolu Üçlemesi -1*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları 1998
2. AKURGAL E. *Anadolu Kültür Tarihi*, TÜBİTAK, 2005 OCAK
3. AND M. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 1992-1994
4. AND M. *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, Elif Yayınları, İstanbul 1962
5. AND M. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılap Kitapevi, İstanbul 1985
6. AND M. *Osmanlı Tiyatrosu Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1976
7. ARDZİNBA V., Çev: URAVELLİ O., *Eskiçağda Anadolu Ayinleri Ve Mitleri*, SSCB Bilimler Akademisi Doğubilim Araştırmaları Enstitüsü, KAFDAV Yayıncılık İşletmesi, Ankara, 2010
8. B- EYÜBOĞLU İ. Z. *Anadolu Mitolojisi, Anadolu Üçlemesi -2*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, Mayıs 1998 – İstanbul
9. BAYLADI D. *Mitoloji Sözlüğü* – Say Yayınları İstanbul 2005
10. BORATAV, P. N *Türk Mitolojisi; Oğuzların - Anadolu, Azerbaycan Ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi*, BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2012
11. CANDAN E. *Atalarımızın Gök Tanrı Dini*, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul 2013
12. ÇORUHLU Y. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000
13. ELIADE M. *Dinler Tarihine Giriş*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000
14. ERHAT A. *Mitoloji Sözlüğü* Remzi Kitapevi, İstanbul 2001
15. ESTIN C., LAPORTE H. Çev: ERAN M., *Yunan ve Roma Mitolojisi*, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara 2002
16. HALİKARNAS BALIKÇISI. *Anadolu Tanrıları*, Bilgi Yayınları, Kasım 1985 ANKARA
17. IŞIK F. *Anadolu-İon Uygarlığı "Kolonizasyon" Ve "Doğu Hellen" Kavramlarına Eleştirel Bir Bakış*, Anadolu/Anatolia 2009
18. JİRMUNSKİY V. M. Çev: İSMAİL Doç. Dr. M., ARSLAN-EROL Yrd. Doç. Dr. H. *TÜRK KAHRAMANLIK DESTANLARI (1.-II. Bölüm) (Manas Destanı'nın İncelenmesine Giriş ile Alpamış Destanı ve Kahramanlık Masalı)* Türk Dil Kurumu Yayınları Ankara, 2011
19. NUTKU Ö. *Darülbedayiden Şehir Tiyatrolarına* İş Bankası Kültür Yayınları 2015
20. PLATON, Çev: BERKES N. *Sokrates'in Savunması*, Cumhuriyet Dünya Klasikleri Haziran 1998
21. SEVENGİL R.A, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, Alfa Yayınları, 2015
22. TANER H., AND M., NUTKU Ö., *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1966
23. TEKEREK N. *Köy Seyirlik Oyunları*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2008

24. URAZ M. *Türk Mitolojisi*, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul 1992
25. YILMAZ Y. *Anadolu Antik Tiyatroları 115 Antik Kent 119 Tiyatro*, Yem Yayınları, İstanbul 2010
26. ZEYBEK F. *Haşmet Zeybek'i Anlamak Derinden Akan Irmak*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2016
27. ZEYBEK H. 47'liler *Meddahı – Karşılaştırmalı Mitoloji*, Tohum Basın Yayın Gösteri ve Organizasyon LTD. ŞTİ. Kasım 2002 İstanbul
28. ZEYBEK H. *Alpagut Olayı*, Birinci Baskı; Koral Yayınları-1977, İkinci Baskı Mart 1992 İstanbul
29. ZEYBEK H. *Kimlik*, Tohum Basın Yayın Gösteri ve Organizasyon LTD. ŞTİ. Ekim 2001 İstanbul
30. ZEYBEK H. *Meddahlık Sınavı – Karşılaştırmalı Mitoloji*, Tohum Basın Yayın Gösteri ve Organizasyon LTD. ŞTİ. Mayıs 2002 İstanbul
31. ZEYBEK H. *Theodora*, Mitos Boyut Yayınevi, 2009 İstanbul

Makaleler, Bildiri ve Tezler

1. ALBAYRAK C. *Anadolu'da Kybele-Attis Kültü*, Gazi Üniversitesi Ankara/2007
2. DRAMATİK, ERKEK H. Prof. Dr. *Haşmet Zeybek Dosyası – Sansür Otosansür*, İstanbul, Bahar 2015- Mart 2015
3. DRAMATİK, TEKEREK N. *Gelenekten Geleceğe - Uzun İnce Bir Yolda DeneySEL Bir Meddahlık Çalışması Zilli Şih, Üç Aylık Tiyatro Seçkisi*, İstanbul, Güz 2012
4. DRAMATİK, ZEYBEK H. *Gelenekten Geleceğe – Beklan Algan ve Ayla Algan'la 45 Yılın Anısına Armağan – Tal Soru ve Cevapları Üç Aylık Tiyatro Seçkisi Yıl:1 Kitap:1 OYÇED – KREATİF* İstanbul 2011
5. DRAMATİK, ZEYBEK H. *Gelenekten Geleceğe - Büyük Ülke Yok Büyük Düşünce Var – 21. Yüzyılda Haşmet Zeybek'in Dünya Görüşü: Oyun, Üç Aylık Tiyatro Seçkisi*, İstanbul, Güz 2012
6. DÜZGÜN Yrd. Doç. Dr. D, *Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu Modern Tiyatro Sahnesine Taşıyan Oyun: Düğün Ya Da Davul*, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili Bölümü. 2003
7. GERÇEK DERGİSİ, *Ayran Geven Üsküdar'da Başlıyor*, Sayı:129 1992
8. HALK BİLİMİ DERGİSİ, *Köylü Tiyatrosunun Ataları -3 Eski Toplumlarda Tanrılar ve Dirlik Törenleri*; Şubat 1977 Sayı 24
9. ÖZCAN F.S. *Theodora ya da Teodora*, Bahçeşehir Üniversitesi İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Tezi – Özet İstanbul 2008
10. SANAT DERGİSİ Sayı:107 Yıl:1974
11. SAYAR V. *Haşmet Zeybek ile Yeşilçam'ın Çarşı Düzeni Üzerine*, Videosinema Dergisi, Sayı:9 Mart/1985
12. TEKEREK N. *Uzun İnce Bir Yolda DeneySEL Bir Meddahlık Çalışması Zilli Şih*, Dramatik Dergisi Yıl 1 Kitap 3, 2012

13. YÜKSEL Y. *Haşmet Zeybek: Tiyatro Olmazsa Gelecek de Olmaz*, Yeni Tiyatro Dergisi, İstanbul 2013
14. ZEYBEK H. *Diyalektik Oyunu, Yadsımanın Yadsıması*, Uzun Yürüyüş Dergisi 1. Basım Sayı:81 2007
15. ZEYBEK H. *Köy Seyirlik Oyunları*, Dulda, Kasım-Aralık 2002
16. ZEYBEK H. *Şaman*, TAL Gelişme Sürecinde Çalışma, 1997
17. ZEYBEK H. *Yaradılış Efsaneleri*, TAL (İBBŞT Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) – Anadolu Kültürel Kimliğinde Oyun

Elektronik Kaynaklar

1. ÇELİK Y. *Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır* Yıl: 2000, Cilt 0, Sayı2 www.dergipark.org.tr
2. ESİN N. *Gökbük Köyü-Finike... Pingidık...* TRT Yol Arkadaşım 2013 Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=IMcRxqEdxbQ>
3. <http://www.lugatim.com/s/pl%C3%BCtokrasi>
4. <http://www.onkajans.com/oyun-tanitim-alpagut-olayi>
5. DURSUN A. *Seyirlik oyunlarını Türk seyircisine sevdiren "kumpanyacı"* Erişim Adresi: <https://tiyatronline.com/hasmet-zeybek-2448> Eylül 2008
6. KARADAĞ N. *Türk Tiyatrosu'nun Kut -Törenselle Kaynakları Ve Köylü Tiyatrosu-* Tiyatro Araştırmaları Dergisi Sayı:12 Yayın Tarihi 1995, Erişim Adresi: <https://dergiler.ankara.edu.tr>
7. MALKOÇ N. *"Düğün Ya da Davul" Üzerine* <http://izedebiyat.com/> 2007
8. Marcus Aurelius Erişim Adresi: <https://www.beyaztarih.com/ansiklopedi/marcus-aurelius>
9. ORAK A. *Haşmet Zeybek Röportaj* Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=G4BDTTyY5Xw> İstanbul 2008 - https://orakfilm.web.tv/video/hasmet-zeybek-aydin-orak-roportaj__e13ym2xzzas
10. *Ölümsüzlüğü Reddeden Yarı Fani/ Adapa Miti* Erişim Adresi: <http://angelsdia.com/olumsuzlugu-reddeden-yari-fani-adapa-miti/> 15 Kasım 2017
11. ÖZDAMAR M. *Köy Seyirlik Oyunları Ve Şamanizm İlişkisi*, Fırat Üniversitesi Türk Halk Edebiyatı. Erişim Adresi: <https://www.academia.edu>
12. SARAL S. *Ayla Algan Ve Haşmet Zeybek İle Söyleşi* – Artizan 1999 Erişim Adresi: <https://art-izan.org>
13. TEKEREK N. *Köy Seyirlik Oyunları, Seyirlik Uygulamalarıyla 51 Yıllık Bir Amatör Topluluk: Ankara Deneme Sahnesi ve Uygulamalarından İki Örnek: Bozkır Dirliği Ve Gerçek Kavga*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi 24: 2007 Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/tad/issue/11475/136775>
14. Türk Dil Kurumu Sözlüğü Erişim Adresi: www.tdk.gov.tr

15. Türkiye Diyanet vakfı İslam Ansiklopedisi Erişim Adresi:
www.islamansiklopedisi.org.tr
16. YİĞİT F. M. *Gök-Tanrı İnancına Sahip Eski Türklerde Oluş/Yaratılış, Evren Kavramı Ve Dokuz Katlı Gök İle Gök-Tanrı Oluş/Yaratılış İnancının Bilimsel Temelleri* Erişim Adresi: <https://www.academia.edu>



ÖZGEÇMİŞ

Yazar ve Dramaturg olan Elif Solak Tokatlı, 1981 yılında İstanbul’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul’da tamamladı. 2000-2004 yılları arasında Kocaeli Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Çevre Mühendisli bölümünü bitirdi. Okulun Çevre ve İnşaat Mühendislerinden oluşan tiyatro topluluğunda oyuncu olarak görev aldı. Tuncer Cücenoglu’nun Boyacı, Cevat Fehmi Başkut’un Paydos oyunlarında görev aldı. Aynı dönem Kocaeli Şehir Tiyatroları’nda oyunculuk eğitimi aldı.

İki seneyi aşkın bir süre değişik sektörlerde çalıştı. Bu sırada İstanbul Bahçelievler Belediyesi’nin tiyatro grubunda oyuncu olarak çalıştı. 2005 yılında İBB Gösteri Sanatları Merkezi’nde yazarlık eğitimi almaya başladı. İki yıl süren eğitim süresince oyuncu, yönetmen ve yazar Haşmet Zeybek ile çalıştı, onun asistanlığını yaptı. Ortaokul sıralarında tanıştığı tiyatrodan bir türlü vazgeçemeyen ve kendisini bildi bileli yazmaktan, sanattan zevk alan Elif Solak Tokatlı 2007 yılında o dönem çalıştığı İlaç firmasındaki işinden istifa etti ve yeniden öğrenci oldu.

2007 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Ana Sanat dalına girdi ve 2011 yılında bölüm birincisi fakülte ikincisi olarak mezun oldu.

Üniversitede okurken Ulusal Kanal’da “Sanatın İzinde” adı altında bir sanat programı hazırladı ve bir sezon süresince sundu (2009-2010).

Okul süresince yazdığı “Yasak” adlı kısa oyunu ve “Zeus Kadını Niçin Yarattı?” adlı seyirlik oyunu 27 Mart Dünya tiyatrolar günü kapsamında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne sanatları bölümü tarafından okuma tiyatrosu olarak oynandı. “Zeus Kadını niçin Yarattı?” isimli oyunu İBB Şehir Tiyatroları Repertuvarına kabul edildi.

Yönettiği “Bulanık Su” isimli oyun, İBB Şehir Tiyatroları Genç Günler kapsamında sergilendi (2011).

Okul stajını; İBB Şehir Tiyatroları Dramaturji Bürosunda yaptı. Mezun olduktan sonra TV dizilerinde senaryo asistanlığı yaptı. TİMS Yapım’da Muhteşem

Yüzyıl TV Dizisinin 3.sezonu boyunca diyalog yazarı olarak çalıştı. Kısa bir süre Ay Yapım Karadayı TV Dizisinde Senaryo asistanı olarak çalıştı, basın bülteni yazdı, dizi için araştırma çalışmaları yaptı.

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde iki yıl süreyle eğitmenlik yaptı. Senaryo yazarlığı dersi verdi. Üniversite öğrencileri için "Televizyon için Dizi Senaryosu Yazmak" adında bir seminer düzenledi.

Yazdığı "Neşter" isimli oyunu İstanbul Eczacılar Odası Tiyatro Topluluğu tarafından çalışıldı. İstanbul ve çevre illere turne yaparak 2012-2013/2013-2014 sezonları süresince sahnelendi.

"Süslü ile Bitli" isimli oyunu 2014 yılında "Süslü'nün Maceraları" adı altında özel bir tiyatro tarafından sahnelendi.

2014 yılında şimdiki adı İBB Gösteri Sanatları Merkezi olan ve Kültür AŞ bünyesinde yer alan kurumda, yazar ve dramaturg olarak çalışmaya başladı. Kurum bünyesinde tiyatro tarihi ve oyun incelemesi dersleri verdi. Dramaturgi raporları hazırladı, oyunlar yazdı.

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı'nın 8 Mart'ta ana hatlarını açıkladığı, Kadının güçlendirilmesi stratejisi kapsamında Devlet Tiyatroları tarafından düzenlenen "12 Kadın Yazar 12 Kadın yönetmen" projesindeki kadın yazarlardan birisi oldu. Bu proje kapsamında "Zümrüdüanka" isimli oyunu Ezgi Yentürk Yönetmenliğinde Antalya Devlet Tiyatroları tarafından 2018-2019 sezonunda sergilenmeye başladı.

Türkiye'de tiyatro oyunu basımı konusunda branşlaşmış bir yayın evi olan Mitos Boyut yayınevi tarafından **Toplu Oyunları 1** adı altında dört oyunun yer aldığı bir kitap, **Toplu Oyunları 2** adı altında içinde üç oyunun yer aldığı bir kitap daha çıkardı. Okurken yazdığı "Bu Böceği Kim Öldürdü?" isimli oyunu Mitos Boyut yayın evinden; 2009 Mitos Boyut Oyun Yazma Yarışması kapsamında Özendirme Ödülü aldı ve oyun diğer ödül alan yazarların oyunları ile birlikte tek bir kitapta toplanacak şekilde kitaplaştırıldı.

2017’de Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, Disiplinler Arası Yüksek Lisans Programı’nda yüksek lisans eğitimine başladı. Atölye projesi olarak; Henrik Ibsen’in kadın karakterlerinden yola çıkarak bir dramaturgi çalışması yaptı ve bu karakterleri tuval üzerinde resmedip, “Geçmişin Gölgesinde Ibsen Kadınları” adı altında mini bir sergi açtı. Devam eden yıllarda karma resim sergilerine katıldı.

İBB Kültürel Etkinlikler Müdürlüğü’nde dramaturg olarak çalışmayı sürdüren Elif Solak Tokatlı, Yeni Tiyatro Dergisi Tiyatro Ödülleri kapsamında jüri üyesi olarak görev yapmaktadır.

